俄罗斯白银时代文学史

（1890年代—1920年代初）

俄罗斯科学院高尔基世界文学研究所 集体编写
谷羽、王亚民等 译
高莽 插图 谷羽 审校

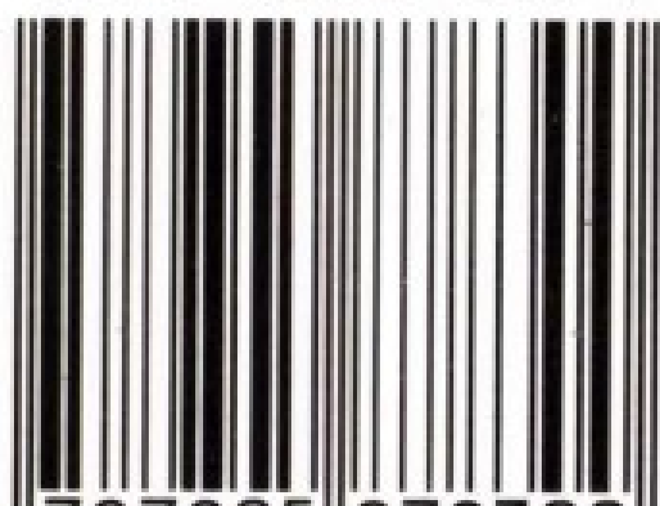
IV

敦煌文艺出版社

书意坊

【建议上架】外国文学

ISBN 7-80587-830-7



www.dhwycbs.com

ISBN 7-80587-830-7 定价：146.00元 [全套共4册]

俄罗斯白银时代文学史

（1890年代—1920年代初）

俄罗斯科学院高尔基世界文学研究所 集体编写

李福清[俄] 高莽 顾蕴璞 臧传真 翻译顾问

谷羽、王亚民等 译

高莽 插图 谷羽 审校

Ⅳ

敦煌文艺出版社

目　录

第一编

第二编



第三编

第四编

第五编

第五编

第二十九章

象征主义后文学*（综述）

◎波格莫洛夫 著　王彦秋 译

至1900年代后半期，当象征主义在俄语诗歌和散文领域取得辉煌成就的时候，它也开始明显地呈现出危机的征兆。这种情况的首要原因是已经变成文学时尚的象征主义的全球性普及。文学形式上的创新堂而皇之地演化为对已知宝藏的寻找，生活创造变成了粗俗的尼采主义或者廉价的恶魔主义，历史文化方面的渊博知识仅仅表现为对通俗术语和大众神话的挑挑拣拣，而深奥的神秘主义则只剩下流于肤浅的模仿。正是在象征主义这个20世纪初俄罗斯文学中成果最为丰硕的流派的时代，俄国形式主义学派在15年后描述的文学演化机制（自动化和陌生化）成了高度有效的机制。

不久前刚刚开辟的文艺创作领域，是面向不断趋于狭窄的精英阶层，而更强有力地开发这个领域的愿望，产生了寻求更为广泛的读者的需求，这就不可避免地要把作品通俗化，随之而来的便是文本组织原则的艺术简化。这样一些作家，如巴尔蒙特、索洛古勃、梅

---

*. 原文的标题按照词形和翻译习惯似应为“后象征主义”，但是这里所讲述的并不是一个类似“后现代主义”这样的确定的文学流派，而是对象征主义后的各种现代主义文学现象的综述，为免产生歧义，译者将其译为“象征主义后文学”。——译者注

列日科夫斯基以及部分阶段的勃留索夫，他们的创作的发展方向清楚地证明了他们的创作在走向越来越广的读者群体。通过在一些应该充当纲领性作品的文本里加上图示说明，这些作者的作品里的主要神话成分不仅(与其说)成为深奥世界观的财富，也成为大众时代意识的财富。

这种状况首先被象征主义者们作为自身反思的对象。围绕着"神秘主义的无政府主义"进行的辩论，对巴尔蒙特在1910年代后半期的作品集的激烈否定，一系列反对机械模仿象征主义感受方式的文章，与列昂尼德·安德列耶夫德这一时期的创作(按照许多评论家的观点，这一时期的创作庸俗地歪曲了象征主义认真开发的题材)坚决划清界限的举动——所有这一切表明了对1907—1908年左右俄国现代派创作上较为自主的那部分的单纯文学上的排斥。

同时，文学和批评完全依靠精英刊物(几乎所有象征主义杂志都是精英杂志)而生存，已经既不能满足作家，也不能满足读者。一些较有知名度的作家定期尝试在更多的刊物上发表作品，不管是丛刊(比如《野蔷薇》，布洛克和索洛古勃在上面系统地发表作品)还是杂志(比如，1908年以后的《俄罗斯思想》)，甚或报纸，就很说明问题。

1909年末和1910年代上半期的一些事件对于象征主义的命运来说至关重要。1909年11月30日，安年斯基逝世。许多自认为"克服了象征主义"的诗人都把他当作自己的导师。1910年春举行了几次论争激烈的会议，会上讨论的是与象征主义历史，尤其是象征主义理论相关的问题，那是在"自由美学协会"和彼得堡的"艺术词语捍卫者协会"[1]召开的。论辩在《阿波罗》杂志上继续，在该杂志上首先发表了维·伊万诺夫的《象征主义宣言》和布洛克的《论俄国象征主义的现状》，随后刊登了勃留索夫专门写的文章《论"奴性言语"，替诗歌辩护》，再随后是别雷的《花冠还是光环》，在杂志编辑部的强烈要求下，论辩才就此停止，没有再继续下去。

1910年春发表的安年斯基的《小柏木箱》被许多人视为俄语诗歌发展史上的新成就："1910年是象征主义的危机年，是列夫·托尔斯泰和科米萨尔热夫斯基去世的一年。"——阿赫玛托娃写道。[2]看来，在她那一代的意识中，1910年的确是某种意义上的圣礼日期，因为一系列事件直观地证明了俄罗斯文学中越来越强劲的"克服"象征主义的倾向。从日尔蒙斯基那篇相当著名的文章《克服了象征主义的人们》[3]中借来"克服"一词的同时，我们也十分清楚，完全意义上的克服在文学上是不可能的。不管某种新东西看上去有多么广阔的前景，它都不能抹去先前的任何东西。自然，象征主义也继续存在着，只是它部分地变了样，与那个自认为是来代替象征主义的文学产生了某些内在的关联；它的另一部分则保存了规定的特点，甚至继续发展着那些要么是在萌发时就奠定了的，要么是在历史发展进程中形成的潜在因素。很难说继象征主义之后进入俄罗斯文学的流派比1910年代和20年代初的象征派作家赋予俄罗斯文学的作品更为厚重。安德列·别雷的《彼得堡》，布洛克的

第三卷诗集、《玫瑰花与十字架》、《十二个》，沃洛中国内战争时期的诗歌，毫无疑问都在俄罗斯文学的最高成就之列。然而沿着与象征主义提出的那条道路不同的其他道路前行的可能性本身，却是相当实际的。

虽然如此，接下来的运动方向却大为迥异。相对准确地区分出来的有两条路线——阿克梅主义和未来主义，此外还有"新农民"诗歌。

象征主义文学和象征主义后文学之间分界的主要时间标志可以用如下方式划出。

《天平》和《金羊毛》停刊后，俄国现代主义的主导杂志改为《阿波罗》。最初一段时间它的文学部分的思想主宰是安年斯基和维·伊万诺夫，但是在安年斯基逝世和伊万诺夫不再与杂志合作以后[4]，所谓的"年轻编辑部"走上了杂志领导前台，其中包括古米廖夫、库兹明、奥斯林德尔、兹诺斯科－博洛夫斯基，站在他们一方的还有杂志出版者马科夫斯基。《阿波罗》发表了勃留索夫对维·伊万诺夫的《象征主义宣言》的回应之后，古米廖夫给勃留索夫写了一封信来表达这个编辑部的好感(其中的杂志名字写错了)："您最近在《天平》上的一篇文章征服了我，其实，它也征服了整个编辑部。"[5]就这样，《阿波罗》以浅显易懂的方式告诉读者整个象征主义运动的方向改变了：在"巫术派"和勃留索夫的论辩中它选择的立场是站在勃留索夫一边，这导致了维·伊万诺夫的离开，导致了与布洛克的严重冲突(他自身也有更为具体的、私人的原因)，也导致了与别雷合作的事实上的中断。当然，这些排斥的直接理由可能完全是不同的，但是它们的共同源头却毫无疑问地在于编辑部的立场。

然而勃留索夫没有接受马科夫斯基的邀请，他拒绝担任杂志文学部编辑，《阿波罗》几乎完全掌握在"年轻编辑部"的手中，这在批评活动方面表现得尤为突出：关于俄罗斯诗歌的书信》由古米廖夫撰写，《俄罗斯小说简论》由库兹明撰写，而戏剧评论由奥斯林德尔撰写，三人都热衷于"美妙的清晰"(尽管这个概念十分模糊不清，它主要是被作为文学运动的方向来理解的，而不是美学原则的总汇)。

1910 年，未来派宣布登场：3 月份出现了文集《印象派艺术家工作室》，参加者有布尔柳克兄弟、赫列布尼科夫、库里宾。稍晚一些，4 月份，出版了文集《判官园地》，在里面发表作品的除了布尔柳克兄弟和赫列布尼科夫以外，还有古罗和卡缅斯基。[6]

与此同时，象征主义出版社"缪萨革忒斯"小组在莫斯科开始活动，他们的主要目的是往年轻人的头脑里灌输象征主义美学原则，但是又相当迅速地接受了由那些追求"克服象征主义"的年轻诗人、批评家和思想家组成的自由共同体形式(比如，未来的"抒情诗人"群体中的大多数参加安德列·别雷领导的节奏小组的活动；在由埃利斯领导、以雕塑家克拉赫特的工作室为聚会地的小组里，帕斯捷尔纳克于 1913 年初作了他的第一次公开报告，题为《象征主义与不朽》)。

然而在《印象派艺术家工作室》和《判官园地》出版之后，外部活动基本上没有接续下去，显然内部发生了明显的动荡。这一次纷争的爆发是在 1911 年底。11 月伊戈尔·谢维里

亚宁出版了小册子《开场白——自我未来派》,其中"未来派"一词是作为确切的术语定义而出现的。此后他又立即与伊格纳季耶夫建立了联系,到 1912 年初,他们创立了《自我诗歌学园》,加入其中的除了谢维里亚宁本人,还有戈·伊万诺夫、戈拉里 – 阿列利斯基、奥利姆波夫和伊格纳季耶夫。[7]

当时还有一个组织"诗人行会",由"理事"古米廖夫和戈罗杰茨基充当形式上的领导(第一次会议于 1911 年 10 月 20 日召开)。[8]这个组织初期是"无党派的"团体,但是在多数相当知名的"行会"成员那里很快就确定了与象征主义对立的路线。[9]1912 年几乎整整一年,"诗人行会"逐步制定了这个"来接替"象征派的流派对诗歌的总体要求。这些观点在各种公开场合"巡回"演说,最终在 1913 年 1 月号的《阿波罗》杂志上发表了古米廖夫和戈罗杰茨基的两篇阿克梅派宣言。第三篇是曼德尔施塔姆的文章《阿克梅派的早晨》,但是这篇文章没有发表。

1912 年全年,自我未来派和立体未来派的活动相当积极,他们出版了大量的文集(最著名的和具有标志意义的是 1 月份出版的《给社会趣味的一记耳光》)。自我未来派内部发生了复杂的分化和融合过程,最终的结果是戈·伊万诺夫和戈拉里 – 阿列利斯基离开了这个群体,转而声明拥护"诗人行会"(前者后来还声明拥护阿克梅派,不过,没有得到这个流派主要代表的支持)。与其相反,立体未来派团结了自己的力量,不仅共同出版书籍,还组织一些声势浩大的演讲,甚至参加各种绘画和戏剧活动。

在阿克梅派和未来派运动中,对象征主义的态度是各不相同的。如果说阿克梅派声言与先前的诗歌,尤其是象征派诗歌(尽管与它存在很多分歧)有继承性关联(正如古米廖夫所断定的,"……象征主义是当之无愧的父亲"[10]),那么未来派却反其道而行之,宣称完全放弃整个文学传统。然而实际上这两个象征主义后的文学流派无论哪一个都与象征主义有着起源演化关系。比如,在安德列·别雷、斯捷彭和埃利斯领导的"缪萨革忒斯"出版社的各小组里,"离心机派未来主义者"帕斯捷尔纳克和博布罗夫开展了初期的活动。几乎所有阿克梅主义者都经历过"艺术词语捍卫者协会"的历练。"诗人行会"是与那个"……捍卫者协会"同时出现的,但它避免了维·伊万诺夫的压倒性的影响,参加它举办的会议的不仅有阿克梅派成员,还有克柳耶夫、洛津斯基、赫列布尼科夫;它还计划(但没有实现)与伊戈尔·谢维里亚宁建立联系。赫列布尼科夫是作为维·伊万诺夫和库兹明的学生开始写作的。谢维里亚宁的第一本书受到了索洛古勃的欢迎,索洛古勃还为其撰写了序言。马雅可夫斯基提到过安德列·别雷对自己早期创作的影响。在利夫希茨和波里沙科夫的诗歌中可以感觉到勃留索夫作品的影响力。很典型的一个特点是,在未来主义者的圈子里时常发生对自己同僚的攻击,原因正在于那些同僚是象征派的后继者,他们没有彻底摒弃象征主义。[11]

然而关于象征主义文学和象征主义后文学的原则上的区别很难做出一致的解答。有一系列文章试图把象征主义后文学确定为统一的体系(当然同时也意识到这个体系存在

外在的分化，它分成一些单独的子体系，既有群体的，也有个体的），同时，作为确定这种体系的根据，曾拟定出各种各样的哲学和美学观念。比方说，叶萨乌洛夫提出把绝对宗教意义上的集结性范畴视为象征主义后文学的主导思想，集结性范畴由于在个体的艺术意向中得以实现而引起向俄罗斯东正教认识的回归。[12]提出这一看法的同时他还认为，阿克梅派诗学是令我们感兴趣的现象的"语义内核"，这就导致把未来派看作是象征派的合法继承人，因为它是从根本上反东正教的。这样一来俄国未来派的全部艺术价值和反映的问题就被排除在象征主义后文学之外了。对此观点很难苟同。

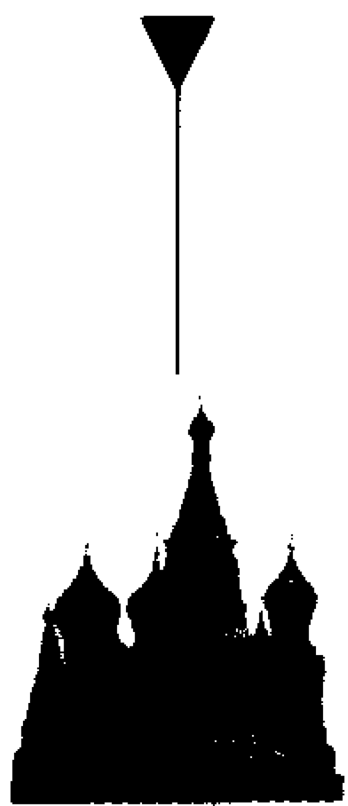
丘帕把象征主义后文学放在更广阔的语境下进行研究，他在著述中指出文学的演变是"艺术性模式"的更迭，在这个更迭过程中象征主义后文学开辟了一个全新的发展阶段，而象征主义则是一种过渡形式。赋予象征主义后文学这样的意义的理由是艺术交际主体之间关系的变更，也就是作者和读者（听众，观众）之间关系的变更。放到第一位的不是创作者，而是创作者与接受他的艺术表达的人之间的契合。20世纪上半叶在文学方面扮演重要角色的所有流派都存在这种契合：先锋派表达在颓废的孤独中的那种极端的绝望，社会主义现实主义生成极权意识来强行消灭这种孤独，新原始主义传达的精神指向是群居的、树立权威前的（也就是还没有受到孤独或者极权压迫/屈从的诱惑）意识，还有，新传统主义是走向新的、集结性意识的突破口。[13]这一理论的确包罗了20世纪文学事实中的绝大部分，但是通过仔细研究文学史，不得不说，它的诱惑力有些减弱，因为从这种看待事物的角度出发，新传统主义这一美学发现的归属者应当不是阿赫玛托娃和曼德尔施塔姆[14]（根据作者的观点，加入他们队伍的还有《日瓦戈医生》的作者帕斯捷尔纳克、布尔加科夫和布罗茨基），而是维·伊万诺夫和"第三约教会"创始人梅列日科夫斯基夫妇。教会性这个标准把他们与仅在俄罗斯东正教里才有可能实现的真正的集结性区别开来，这个标准大概还会令我们怀疑布尔加科夫或者布罗茨基的新传统主义是不是真正的新传统主义。

对这个题目的论据最为充分的研究迄今为止仍数斯米尔诺夫在20世纪70年代中期形成的观点体系[15]，他在其中试图确立创作所特有的规律性，该规律性划分出对世界的诗学态度的两种原则。这部著作内容异常丰富，因而我们放弃对其多多少少偏于详尽的分析，仅仅指出，在这里发挥原则作用的是符号（诗歌词语）和意义的相互关系，这个意义所指的当然不是词典上的意义，而是在最大限度地压缩的符号空间里体现的对存在的认识的实质。

这种研究方法本身并不会引起反对意见。[16]但是对文学现实的历史考察说明，创建认识世界的特殊形式的动态过程所包含的不仅仅是拒绝继承象征主义，它还会在世界观的最根本的特征上与象征主义不断发生交会。这里更应该谈到的是主导思想的更迭，况且在象征主义后文学中新的主导思想由复杂得多的艺术意向集合而成，要说找到某些规律性，把克鲁乔内赫和霍达谢维奇或者阿赫玛托娃和伊利亚·兹达涅维奇对艺术的理解联系在

统一的场里，这只能在高度抽象的情况下才有可能，也就是当已经失去对作者本身创作个性的认识，而仅仅摘取出共同的构造模型，这些构造模型常常是属于研究者本人的，而不是他所研究的那个体系的。[17]

因此在本书中我们所理解的象征主义后文学不是某种以美学原则完全而严格地界定出来的、能够作为毫无疑问的整体来描述的体系，而是更像一个文学可能性的场，在这个场里诗人（还有少数意义上的散文家）根据自己的偏好来实现那些在象征主义文学看来占据次要地位的文学可能性。我们深信，象征主义文学和象征主义后文学没有原则上的区别，其差异仅在于所实现的潜在特点的总和，这个特点总和对与这两种文学相关的某个作者来说是典型的。无怪乎在象征派的批评实践中有不少对象征主义后的文学创作的高度评价[18]，几乎与对它们的否定评价相当。



在这个场里，从其自身的角度来说，既可能有激烈坚决的排斥，也可能有出乎意料的接近（类似于库兹明的“赫列布尼科夫学”[19]，库兹明通常被读者视为“美妙的清晰”派诗人），或者还有已经不止一次地研究过的阿克梅派的创作与未来派的探索之间的交叉[20]。因此这里不可能有清楚的界限，不可能有无保留的评判，不可能有准确的定义。象征主义后文学的空间还远没有得到足够的研究，因此这里的话题将要涉及的是关于那些哪怕能够以最接近的程度来描述的现象，而且它们在文学上的地位是可以判定的。

下文将要述及的是象征主义后的文学流派，以及单个作家（游离在流派之外的）的创作，这些作家要么对于象征主义后文学具有过渡意义（见关于库兹明的一章），要么与象征主义后文学接近（见《象征主义后的不属于任何流派和群体的诗人》一章）。那些在 1917 年后直接产生的运动，以及属于文学发展新阶段的运动，如意象派、构成主义、生物宇宙主义、新古典主义、“无为派”、“无产阶级诗歌”、“未来派诗人团 DSO”、“法国梧桐” 等等，不属本文阐述范围。

这样一来，我们所理解的俄罗斯象征主义后文学是各种各样的艺术意向的复杂的混合体，这些艺术意向不是由某种统一的总体诗学、世界观、文学技巧、心理学依据等等来决定的，而仅仅是因为它们是对 1900 年代末和 1910 年代初所形成的象征主义是俄国现代主义的领潮流派这种认识的反动。正如加斯帕洛夫所坚信地指出的[21]，俄国现代主义的历史可以不加切分地展示出来，那么象征主义后文学将是象征主义以各种形式呈现的自然延续。然而我们认为重要的是，不仅要强调俄国象征主义的总体特征，而且要强调它的历史演进，这种演进的最明显的表现就是统一的流派（尽管流派中每个作家的做法各有不同）分裂成一系列更小的文学走向和独立存在的创作个体。

注释：·

1. 参见：库兹涅佐娃，《关于俄国象征派在"艺术词语捍卫者协会"的地位的讨论》（评维·伊万诺夫的报告），《俄罗斯文学》，1990，第1期；波格莫洛夫，《俄国现代主义简论》（1.对维·伊万诺夫关于象征主义的报告讨论提纲的重构），《新文学评论》，1997，第24期。

2. 阿赫玛托娃，《文集》，两卷本，莫斯科，1990，第2卷，277页。

3. 《俄罗斯思想》，1916，第12期。重刊：日尔蒙斯基《文学理论诗学修辞学》，列宁格勒，1977。关于这些文章在苏维埃时期发表时的删节的性质，参见：哈利捷夫，《日尔蒙斯基1914—1921年作品中的20世纪初俄罗斯文学》，《作为一种文化现象的象征主义后文学》，1998年3月4—5日召开的国际学术会议资料，莫斯科，1998，第2辑，50—55页。

4. 详见：科列茨卡娅，《20世纪初的俄罗斯文学与期刊：1905—1917资产阶级自由派和现代主义刊物》，《阿波罗》，莫斯科，1984；《维·伊万诺夫和马科夫斯基书信集》，波格莫洛夫和格列奇什金整理书信，波格莫洛夫和库兹涅佐娃注释，《新文学评论》，1994，第10期。

5. 古米廖夫1910年9月2日致勃留索夫的一封信，《文学遗产》，莫斯科，1994，第98卷，第2册，500页，资料提供者季冈奇克和谢尔巴科夫。另见：马科夫斯基1910年7月29日致勃留索夫的一封信，信中写道："……现在是《阿波罗》编辑部成员的一群年轻的作家，向往的正是由您的威信巩固起来的那个文学信条（信条一词原文中为英文credo——译者注）。"（《新文学评论》，1994，第10期，159—160页）。

6. 完整列出未来派活动大事记（包括诗歌、绘画方面的以及公开场合的活动）的著作是：克鲁萨诺夫，《俄国先锋派：1907—1932（历史述评）》，三卷本，圣彼得堡，1996，第1卷，《战斗性的十年》；另见该卷的《未来派》一章。

7. 参见：卡赞斯基，《自我未来派的第一年》，《深渊上空的鹰》，圣彼得堡，1912。

8. 详见：季冈奇克，《阿克梅派简论》，《俄罗斯文学》，1976，第7、8期。对"行会"第一次会议的描述见布洛克的日记（布洛克，《文集》，八卷本，莫斯科、列宁格勒，1963，第7卷，75—76页）。

9. 目前为止关于"诗人行会"内部发展史、它的总体追求以及个别作家的个性探索最为详细而且有说服力的文章是：列克马诺夫，《阿克梅派古米廖夫圈里的诗人》，《新文学评论》，1996，第17、19、20期（该文章的主要观点参见：列克马诺夫，《阿克梅派论集及其他》，托姆斯克，2000。遗憾的是，会议的历史记述、行会内部讨论的题目范围、参加者之间的共识和分歧等的研究还极为粗浅）。

10. 古米廖夫，《文集》，第3卷，莫斯科，1991，17页。

11. 参见：舍尔舍涅维奇，《象征派的廉价品》，《画展开幕日》，莫斯科，1913，第1辑；以及他著的《象征派的留声机》，《下诺夫哥罗德人》，1913年8月15—28日，第247期；等等。

12. 叶萨乌洛夫，《象征主义后文学和集结性》，《作为一种文化现象的象征主义后文学：1995年3月10—11日国际学术会议资料》，莫斯科，1995，3—11页。

13. 丘帕，《新古典主义，或者第四种象征主义后文学》，同上，21—24页。对这一观点的更为展开的论述见：丘帕，《象征主义后文学：20世纪俄语诗歌理论随笔》，萨马拉，1998。

14. 把古米廖夫加入他们中间，就像叶萨乌洛夫在上面提到的论文中所做的那样，即使在逻辑上也是说不通的，因为这位诗人的思维类型与传统的东正教相距甚远。

15. 斯米尔诺夫，《艺术的意义和诗学体系的演进》，莫斯科，1977。另外他还试图把象征主义后文学归结为文学"心理史"发展的一个阶段（《心理诊断编年逻辑学：自浪漫主义至今的俄罗斯文学心理史》，莫斯科，1994）。

16. 以类似方法研究象征主义文学和象征主义后文学之间相互关系的还有布罗伊特曼，他从这种方法的研究中

得出结论：俄国后象征主义文学中的每一位大诗人都"以自己的方式，极其独特地实现着那个由俄国象征主义诗歌提出的内在尺度"(《作为一种文化现象的象征主义后文学》，28页)。我们还要指出维·伊万诺夫的见解，对他来说象征主义后文学等同于欧洲的先锋派，它还包括像布洛克的《十二个》和安德列·别雷的《彼得堡》这样的一些作品(维·伊万诺夫，《论19世纪末—20世纪初俄罗斯文学和文化中的象征主义文学、象征主义前文学和象征主义后文学之间的相互关系》，维·伊万诺夫，《符号学和文化史论文选集》，莫斯科，2000，第2卷，120—122页)。

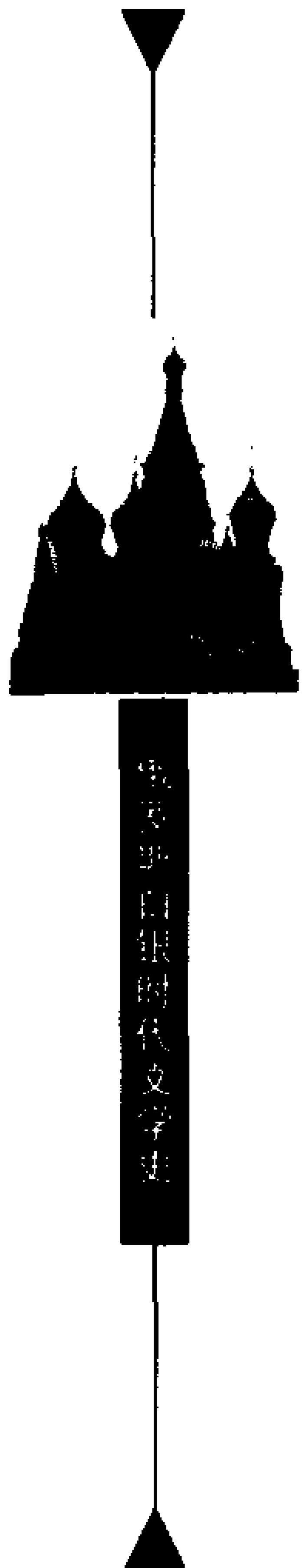
17. 注意，在《作为一种文化现象的象征主义后文学》国际会议资料第二辑(莫斯科，1998)里，没有对该现象提出任何新的界定。

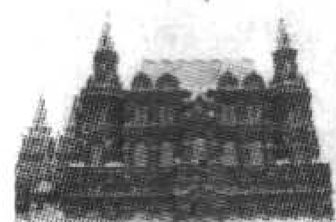
18. 参见：例如勃留索夫对伊戈尔·谢维里亚宁和帕斯捷尔纳克的创作的评价，维·伊万诺夫为津克维奇和古罗的著作写的《旁注》，沃洛申就曼德尔施塔姆和爱伦堡的诗歌所作的论述，等等。

19. 关于库兹明和赫列布尼科夫接近的一些事实，参见：帕尔尼斯，《库兹明日记里的赫列布尼科夫》，《米哈伊尔·库兹明和20世纪俄罗斯文化》，列宁格勒，1990。

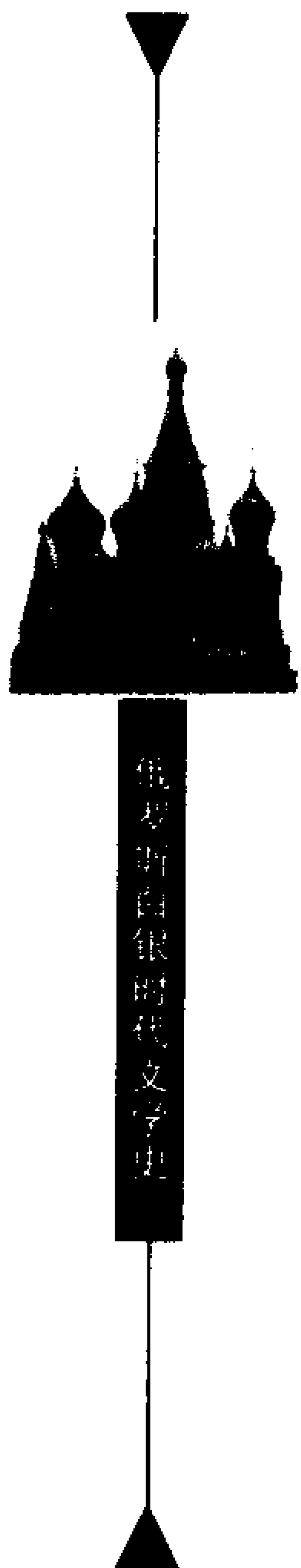
20. 参见：例如：季闵奇克，《阿克梅派简论》II，《俄罗斯文学》，1977，第5卷，第3期；梅斯，《阿克梅派历史片断》，《第五次特尼扬诺夫报告会：报告提纲及讨论资料》，里加，1990。

21. 参见他的文章：《俄国现代主义诗学的二律背反性》，《时间连线》，莫斯科，1992(收入《论文选集》)；《白银时代诗学》，《"白银时代"的俄罗斯诗歌》，莫斯科，1993。





米哈伊尔·库兹明



第三十章

米哈伊尔·库兹明

◎波格莫洛夫 著　刘银银 译

米哈伊尔·阿列克谢耶维奇·库兹明(1872—1936)一生作品颇丰：十一本诗集，九本篇幅适中的散文集，几部剧本单行本以及几组音乐曲谱，散见于各报端、杂志的评论，内容涉及文学、戏剧、绘画等，此外还有诗歌和散文译著。[1]

库兹明与20世纪初及整个20年代的文坛关系密切。研究布洛克、勃留索夫、维·伊万诺夫、古米廖夫、阿赫玛托娃、曼德尔施塔姆、赫列布尼科夫、茨维塔耶娃、帕斯捷尔纳克、马雅可夫斯基、瓦吉诺夫、实用艺术联盟派[2]的作品时，无法绕过库兹明，他的名字无时不出现在索莫夫、苏捷伊金、萨普诺夫、梅耶霍德的传记里，闪现在丰富多彩的戏剧活动中。但读者至今仍不熟悉库兹明的名字，也远非每个研究者都意识到了他在时代文学进程中的作用。

库兹明墓碑上的诞生日期有误，他于30年代创作的作品几乎没有一部流传下来，这块墓碑和他那些流失作品的命运，一起构成了独具象征性的谜团。

大多数回忆录作者在描述库兹明的肖像时，都在不经意间流露出一个共同的特点：那就是库兹明的相貌结合了一切难以结合的特征，近乎是无缘无故地让人感受到一种清晰的人格魅力，即便这与整个外表相矛盾。这种印象不断积累加深，当你一部又一部研读他

遗留的作品时，总能读到那些让人怦然心动的词句，即便题材平淡无奇，写的是日常琐事，似乎心灵难以从中发现诗意，间或还可领略到一种漫不经心的闲适意趣，不料，突然间会迸发出一种无法用语言形容的神韵，于是，周围的一切无不映射出强烈的艺术光彩。

库兹明的作品奇异无常，这与诗人的经历有关，他的一生充满了外在事件的纷扰，导致他的内心情绪多变。[3]

米哈伊尔·阿列克谢耶维奇·库兹明1872年10月6日出生于雅罗斯拉夫一个退伍海军军官的家里。然而这句学院派的惯用语从一开始就显得模棱两可，因为库兹明自己经常说出不同的生日。咨询手册，大百科全书，以至他亲手签署的文件，标明的出生日期为1875年，甚至是1877年。这样一来，诗人步入文坛的时间自然就不同了：如果1872年的出生日期使库兹明年长于同时代人勃留索夫，就此年龄而言更接近梅列日科夫斯基、索洛古勃、维·伊万诺夫，那么后一个出生日期一下子就把他归到布洛克和别雷这一代人，几乎和他们同时初涉文坛。对出生日期的态度并不像表面上那么简单[4]，它透露了库兹明对待个人履历的一个重要特征，即任何变化都会受到内心瞬间感触的制约。

库兹明的家庭环境可以用他写在日记里的一句话加以概括，《我起步的经历大有裨益》(原文为法语)："我在一个双亲不和睦、生计艰难的家庭里独自成长，父母都很任性、固执。"[4a] 正因为经常处于这种状况，孤独、缺乏广泛的交流使小男孩儿从小就爱幻想，外省陈腐保守的生活方式进一步强化了这种幻想的特殊作用。阿克萨科夫的《巴格罗夫孙子的童年时光》生动地描绘过那种生活。家庭生活的诗意，与伏尔加河的旖旎风光密切相连(库兹明离开雅罗斯拉夫以后，直到十二岁，与父母住在萨拉托夫)，与众不同的培育方式，奶娘讲的古老童话故事，以艺术的方式自然而然进入他的生活，这一切决定了他的童年。在上面提到的那部自传中，库兹明写道："我最初喜爱的人物是：浮士德，舒伯特，罗西尼，迈耶拜尔和韦伯。不过，这都是我父母感兴趣的人物。我迷恋的是莎士比亚，唐·吉诃德，瓦·司各特……"几乎所有能叫出名字的作家和作品都能走进这个小男孩儿的生活，似乎他不是生长在19世纪70年代末、80年代初，而是生活在30年代末的某个地方。

库兹明的童年一方面受到不太富裕的俄罗斯贵族阶层古老生活传统的影响，让他永远地与这种生活方式联在了一起：他们自古以来就与大自然亲密无间，结交平民百姓；另一方面，这一阶层敏感而又淳朴，对艺术一知半解，在《叶甫盖尼·奥涅金》中曾被十足地嘲讽过一番，但库兹明却把它作为自己的美学基础牢牢地接纳了。当然，寻觅那朵具有新鲜象征意味的蓝色奇葩，却显得更为重要。

寻觅开始了，自然首先是在艺术界搜寻。然而这里的艺术是广义的：其中既有继承，又有独立创作——包括音乐、文学、各种形式的戏剧……无论是从美学观点出发，还是出于个人艺术创作经验，库兹明都没有封闭于其中某个狭小的领域，而是最大限度地兼收并蓄，这一点决定了库兹明一生的创作风格。

意大利和埃及之旅对库兹明的生活影响深远。海外之旅不仅仅让他了解了异国风情，并给他留下深刻印象，更为重要的是两次短暂的旅行在诸多方面决定了他的世界观。

1895 年第一次埃及之旅以旅伴和朋友乔治公爵的意外死亡的悲剧告终。诗人发现，(回顾平生库兹明这样强调)原来死神就站在我们每个人的背后。因此，认为库兹明的创作属于“轻松愉快无忧无虑过活”的观点是错误的。无忧无虑、轻松愉快的单纯，时常透出死亡的阴影，即便没有直接提及死亡二字。1916 年，论述索莫夫艺术的本质时，库兹明指出，索莫夫的绝大多数作品充分而优雅地再现了他自己的诗歌风格：“焦灼不安、嘲讽、木偶戏一样的世界、淫荡的喜剧、丑八怪五颜六色的假面具、摇曳不定的烛光、虚无缥缈的焰火和彩虹 —— 忽然间跌入死亡和魔法的黑暗深渊 —— 被破布和鲜花遮盖的头骨，装腔作势的爱情，讨好的微笑死气沉沉，甚至让人恐惧……”[5] 如同索莫夫的世界一样，库兹明的世界一直都充满了死亡的阴影，不仅是人生的自然死亡，而且包括意想不到的突然死亡。埃及的印象反映在库兹明后来的小说和诗歌中，死神将终生伴随故事的主人公，虽然死神披上了异常愉快的外衣。

库兹明在埃及度过不到两个月的时间，但汲取生活和艺术最细微的感悟能力，使他常年沉浸在古埃及的世界，徘徊在充满浓郁希腊文化的亚历山大城，他所描绘的那片安乐之邦的神奇画卷令早已习惯了欧洲风情的诗人们神往。20 世纪欧洲最著名的诗人之一卡瓦菲斯[6]，为希腊读者再现出大约是世纪初的亚历山大城并非偶然。亚历山大城如亲朋挚友，让库兹明眷恋不已：

> 啊，我离开了亚历山大，
> 长久见不到这座名城！
>
> 我将目睹美景的缤纷，
> 将凝视各种各样的眼睛，
> 我将亲吻不同的芳唇，
> 把不同的卷发轻轻抚弄，
> 心中默念不同的名字，
> 约会在不同的树林中。
> 所到处总不见你的踪影！

1897 年，第二次短暂的意大利之旅同样意义非凡，它给诗人留下了诸多感慨，直到 20 世纪 20 年代都无法忘怀。如果说埃及之旅让库兹明感受到世界的可爱与死神的阴影密不可分，那么意大利之行则把艺术、激情与宗教连在一起，这是库兹明创作的另外三个最重

要的主题。[7]

先于一切的主题涉及宗教探索。

库兹明接受的是严格的传统宗教教育。我们知道,库兹明醉心于基督教历史与现代宗教意识的研究。然而正如许多的人,尤其是知识分子,对当代的东正教相当愤慨,长期思考、焦虑,探索的结果是正式脱离官方的东正教。诚然,对于19世纪末有思想的知识分子来说,这样的结果是必然的:因为教堂留给他们的路未免太窄了,他们虽然虔诚信奉并信守教规,但不可能完全受大主教们恪守的教规的束缚,即便大主教掌有至高无上的权力。因此,在教堂控制范围之外尝试寻求宗教真理便越来越顺理成章。尽人皆知,各色哲学宗教团体缔造者的尝试往往演变成企图为追随自己的一小撮教徒建立自己的教会,就像梅列日科夫斯基一类人所做的那样。

起初,库兹明想走那条俄国文化界曾经尝试过的道路——当一名天主教徒。尝试失败后,继而转向寻找俄罗斯本土的东西。最终,库兹明做出一个超凡脱俗的决定——加入旧教派。19世纪90年代末到20世纪第一个十年初期,库兹明的信条一度摇摆不定。旧教派让他觉得在某些方面与他当时的世界观一致。第一,旧教派的教规直接深入民族意识和民族史;其次,旧教派能够使他了解引人入胜的古老风俗。

然而,这些传闻并不准确,相反,库兹明从来没有成为一名真正的旧教徒。大概是他曾幻想过,但却没有变成旧教徒,就像当初没有变成天主教徒一样。更何况,对库兹明来说,从事艺术创作那时候已经是他生活的主要内容之一,至于要进入一个什么样的领域他倒没有认真思考。在中篇小说《翅膀》(1905)中,年轻的旧教徒商人萨沙·索罗金对小说的主人公坦言:“看完戏以后你如何向耶稣唱赞美诗?杀人后会轻松些。的确如此:任何信仰下都可以杀人、偷盗、通奸,而理解《浮士德》并专心致志地数着念珠祈祷——不可思议……”从库兹明的信中我们得知,类似的这些话其实出自库兹明认识的一个旧教徒之口。这位旧教徒给自己的笔友描绘了一幅可以将艺术和真正的信仰结合在一起的画面,而这一点正是库兹明的艺术创作所追求的。于是皈依教堂的问题再次浮出——即使不去旧教徒的隐僧修道院,去一个“好的”东正教教堂也行,在那里可以忘忧,可以逃避罪孽的生活,可以忏悔。

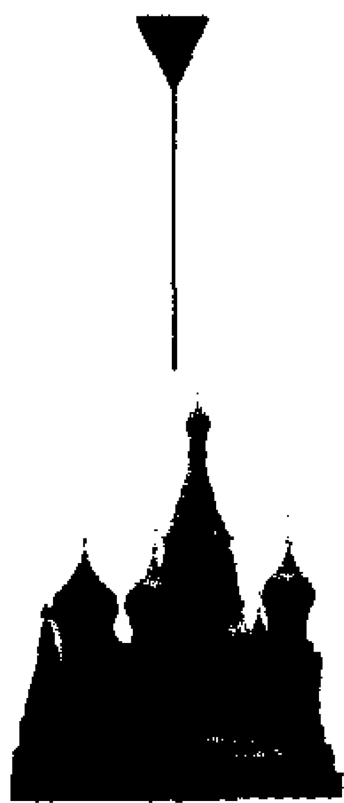
但是艺术的吸引力太大了,不是那么轻而易举地就能放弃创作。库兹明并非偶然地认为,那些以古罗马风格为基础的意大利建筑才是真正艺术的楷模,它们把遥远的神话般的古代与现代有机地结合在一起。

起初一段时间,库兹明曾爱好音乐,为作曲着迷。他的早期诗作通常是他自己谱曲的歌词。他写过歌剧曲谱、浪漫曲、组曲、合唱曲等等。

这类歌词的主要原则之一,就是把词语当作有声语言,而不是只供眼睛看的无声语言,因此,库兹明深刻的思想内涵远没有被充分挖掘出来。为了歌唱,通常要选那些思想含

义单一的，或者由作曲家从复杂的诗作中选出一条线索，却不去关注诗的其余部分。既然诗明显是为歌唱而诞生，就应该一下子引起听众的共鸣。库兹明早期的诗歌创作，据我们所知，正是如此对待有声语言的例证。

毋庸赘言，库兹明是自己谱曲，自己填词，以这种方式步入文坛的。1903 年年末或是 1904 年年初，发生了几件事，在《我起步的经历大有裨益》中有简短记载："……我结识了'现代音乐晚会'的编辑，在这里，我的作品找到了用武之地。""晚会"是《艺术世界》杂志独具特色的音乐栏目，它的听众人数并不多，就像从前库兹明的诗歌只为少数人欣赏一样。库兹明的早期诗歌首次遇到了不单是相见恨晚的朋友，而且是职业音乐家，首次逾越了友谊与宽容，获得了严肃、公正的评价。



此后，库兹明开始脱离音乐写诗。1904 年底，与库兹明交往甚密的韦尔霍夫斯基兄弟家庭印书馆推出了《绿色诗文集》，发表了库兹明的三十首十四行诗及一部歌剧脚本。勃留索夫针对这本书一针见血地写道："《绿色诗文集》远没有达到它的出版意图。"[8] 而《德·阿列修骑士的历史》遭到布洛克辛辣的嘲讽："这位作者的史诗(悲剧形式)有十一场，但可以再随意地插入五十场，因为阿列修骑士先生(浮士德、唐·璜及哈姆雷特的混血儿)还远没有对所有的国家都绝望，也没有对地球上所有的女人都心灰意冷。"[9] 至于十四行诗，尽管也有它们的不足之处，但毕竟引人瞩目，甚至让一些偶然看到这些诗的读者牢记不忘。[10]

但是，作品的首次出版表面上丝毫没有改变库兹明的生活。跟从前一样，他仍身穿俄式外衣，仍在旧教徒商人卡扎科夫的小铺子里消磨大部分时光，库兹明与卡扎科夫关系良好且有事务往来，仍然一如既往地孤立于文学界。直至中篇小说《翅膀》的问世才改变了他的处境，真正地让他名声大振。1905 年秋，小说刚一封笔，库兹明就把它读给熟人听，其中"现代音乐晚会"成员表示出极大的热情，尤其是努韦里和索莫夫。努韦里把库兹明引荐给维·伊万诺夫的"塔楼"。"塔楼"是当时彼得堡文化生活的中心之一。[11]

库兹明初次进入伊万诺夫的社交圈子，并没有给他留下什么特别的印象，同样，"塔楼"的主人对他也没有刮目相看。但随后在那里与勃留索夫的结识却在某种程度上改变了他的命运，使他成了一名职业文学家。

此时，不单是库兹明认为自己遇到了一位可以给他创造作家声望的文学活动家，就是勃留索夫本人也把库兹明当作可靠的追随者。难怪勃留索夫立刻致信"天蝎"和《天平》的出版人波利亚科夫称："……我遇到了《绿色诗文集》的编写者，其中韦尔霍夫斯基和库兹明在诸多方面将是有益的合作者"。[12] 过了很久以后，勃留索夫在列举自己的文学业绩时仍这样认为："……我发现了库兹明，《绿色诗文集》的作者，当时还默默无闻，是我把他引荐给《天平》和'天蝎'。"[13] 这次相识的结果是在俄罗斯象征派最著名的刊物《天平》上，发表了《亚历山大歌曲》组诗当中的部分诗歌，接下来整期刊出了库兹明的中篇小说《翅膀》，然后由天蝎出版社出版了单行本。这些作品问世后，库兹明就不再是一个无人知晓的作曲家和

诗人，一下子成了深受俄罗斯现代主义各个流派关注的文学名人之一。

是什么让这位无名诗人的作品一下子就吸引住了勃留索夫？可以说，原因就在于没有任何先决条件、没有多作思考就出版的组诗《亚历山大歌曲》。

组诗以1905年创作的歌词为基础，虽然是歌词，但就词语结构来说，已经非常接近传统诗歌，再加上另外一些优点，因而非常流行，长期以来成为库兹明诗歌的象征性作品。之所以如此，首先是因为诗集恰好符合时代艺术探索的方向（这未必是库兹明的本意，他并没有特别留意当代文学的步伐）。诗集的大部分是自由体诗歌，这些诗已经成为俄罗斯诗歌的一种体裁，由于库兹明采用规则的词句对偶的表现手法，因而让读者很容易接受。诗歌的情节属于久远的历史时代，完全运用象征主义的手法，把发生的故事安排到过去遥远的国度。不过，由于有意识地让作品的情节有所保留，以此弥补了思想内容的单一，不知情的读者和听众不是轻易就能明白《我与他三次面对面……》指的是什么人；情节可以在最紧张的时候戛然而止（《我又见到了我出生的城市……》）；结尾的诗行"啊，也许我们不是四个人而是五个？"让人觉得特别神秘，可以有多种解释（《我们是四姐妹，四姐妹是我们……》）。读诗的时候，读者不像是勃留索夫叙事诗中的旁观者，而是所有事件的参与者，作者向他倾诉故事的所有情节和秘密，让读者和自己一样成为某一首诗或整个组诗的主人公。[14]

因此，甚至诗人本人的容貌也带上了某种神话色彩。这一点在沃洛申的一篇短文里已经初露端倪。沃洛申写道："当你第一次看见库兹明时，不禁要问：'请说实话，您多大年纪？'但你下不了决心，因为怕听到回答：'两千岁。'毫无疑问，他很年轻，如果判断正确，他不会超过三十岁，但他的外表显得特别苍老，会让人产生这样的想法，他是不是古埃及的木乃伊，被什么巫术赋予了生命和记忆。…… 我想提一下库兹明生平的细节，在亚历山大城，在希腊衰落时期的这片乐土，库兹明过着真正属于自己的生活，这种生活让人想起18世纪的意大利。"[15]《亚历山大歌曲》的首次出版，确定了库兹明作为诗人的特质，使得他与早已大名鼎鼎的勃留索夫、巴尔蒙特、索洛古勃并驾齐驱，现代人把他跟布洛克、别雷、维·伊万诺夫相提并论。

库兹明曾意外地被列入象征派，而库兹明对此暂且没有表示异议，因为这样他可以出书，可以定期在杂志上发表著述，不埋没自己的天分。但在象征派的圈子里他始终努力展示自己的个性。

表面上看库兹明很接近勃留索夫阵营，这个阵营遵循唯美主义的原则，追求艺术家最大限度地独立于意识形态之外，无论那是某种社会运动的思潮，还是宗教观念或神秘主义思想。"我们只知道对于艺术家的一种训诫：那就是忠诚，无比忠诚，无限忠诚。"[16]开诚布公的思想，给作品加以坐标网格般的束缚，常使库兹明觉得无法释然。

然而，库兹明与象征派另一翼的代表人物维·伊万诺夫也保持着友好关系，而且创作

上也极其相近。他曾是《天平》杂志作家中的一员，同时又和其对立面的《金羊毛》及《山隘》杂志友好交往。他既是《艺术世界》众多艺术家的朋友，同时又是《蓝玫瑰》画家的友人，在这些画家看来，别努阿或者索莫夫已经是"老掉渣的老朽"了[17]。库兹明参与梅耶霍德行动计划的同时，决不放弃对传统戏剧的深思。这样的例子举不胜举。

凭借《亚历山大歌曲》和《翅膀》，库兹明在文坛上赢得了显赫的名声，虽然这名声不乏争议（长久以来《翅膀》还被视为非同一般的"同性恋小说"），但对于任何一名关注俄罗斯现代主义文学的读者来说，对库兹明的评价还是肯定的。1907年，库兹明发表了中篇小说《纸板房》，与此中篇密切相关的系列作品还有《被打断的故事》、《来自格里奥波里的叶甫多吉亚的喜剧》[18]，更加巩固了他的文学声誉。针对他的作品，不仅一些大胆的报界评论家争执不下，就连别雷、布洛克、吉皮乌斯以及勃留索夫这样的作家也纷纷发表看法。《天平》成功地阻断了库兹明与《金羊毛》的来往，但《金羊毛》的出版人利雅布申斯基准备不惜任何代价把库兹明拉回到杂志这边来。《山隘》的主编索科洛夫对库兹明好言相邀，各类报刊寻求跟他合作，梅耶霍德试图让克米萨尔热夫斯卡娅接演库兹明的喜剧（但她冷淡地表示拒绝）。1906年底，布洛克的《小戏台》公演，库兹明为之谱曲。这成了轰动一时的大事，当时人们没有意识到，这也将成为俄国20世纪整个戏剧生活的一件大事。

库兹明作品的流行，某种程度上依赖他高超的作诗技巧，同时或多或少与他所处的散文家的特殊地位有关。他所发表的作品从一开始问世就确定了自己的风格。这首先体现在散文上。库兹明的散文分成两大类——历史题材和模拟题材，而同时它们又是现代的，描写的几乎就是当今的事，让读者确信无疑，作品中描写的主人公和发生的事件确确实实就发生在身边或是刚刚发生过。如果说《翅膀》中描写的主人公只被作者的亲朋好友所熟知，那么，《纸板房》里再现的现实生活就是全彼得堡及其他城市的居民都熟悉的了。克米萨尔热夫斯卡娅的剧院惟妙惟肖地再现了梅耶霍德、维·伊万诺夫、索洛古勃的形象，毫不费力就能认出来的苏捷伊金和索莫夫（被冠以纳里莫夫的姓氏），由于读者对他们异常熟悉，因而感觉有伤大雅，特别是主角之间发生了恋爱故事，而主角竟然公然起名为米哈伊尔·亚历山大维奇·杰米扬诺夫和艺术家米亚特列夫。库兹明散文作品的这条线索遭到极其严厉的批评并被深究。

不过，由于批评过于全神贯注，因而容易忽视作品的主要精神。《翅膀》中谁都没有注意到，"浪漫故事"（库兹明喜欢这样称呼这部作品）几近是用哲学观点审视形形色色的爱情及其本质。《纸板房》是这种审视的延续，其中几乎是借助真人真事揭露了顷刻间爆发又转瞬消逝的情欲的特征。[19]与此同时，库兹明的《现代散文》在遵循他信奉的列斯科夫或皮谢姆斯基传统的同时，又能够反映现代生活的各个层面——从名士派的浪漫私情到旧派教徒的隐僧修道院，从佛罗伦萨的五光十色到俄国商界的务实求真，从中学生的游戏到强盗的浪漫故事。机敏的对白，优美的描写，激烈的情节冲突，主人公格言般的道白，使库兹

明的散文独具魅力，这种魅力随后在《崇高的艺术》、《温柔的约瑟夫》、《家里故去的女人》、《漂浮的旅者》等作品中再次得以体现。

库兹明曾在信中谈到，他模仿历史题材所写的散文更受评论界青睐。《艾梅·列别弗奇遇记》、《叶列弗西普自传小说》、《伟大的亚力山大之功勋》等作品很快为库兹明赢得了当之无愧的卓越修辞家的美誉。有手稿资料证明，库兹明曾有选择地认真研读过当代文学作品，不仅研究具有时代特点的典型情节，而且更注重作品的修辞结构。正因为吸取了情节的精华，库兹明才取得了如勃留索夫所述的效果："……作者掌握了18世纪语言和思维的典型特点，他以平易近人的口吻引导读者进入他所描述的时代，这比只靠各种外部描写要亲切得多。"[20] 这里要指出的是，库兹明既没有着意去设计紧张的故事情节（情节大部分是很传统的），也没有展开细腻的心理刻画（在流畅地描写行为的过程中，几乎没有心理细节）和特别的哲学观点来让读者大为惊叹。艾兴包姆概括得相当准确，他写道："洞察生活如同观察一个别致的花纹一样优雅而故作天真—— 这就是库兹明的感召力。"[21] 但这只是泛泛而言。如果把他的思想具体化，应该指出，纵观全局，库兹明最本质的特征是力求把握时代脉搏，向读者展示所处时代的特点，这种特点反映在人的个性、情节冲突及作家的写作风格中。此时，至于谁是故事的主人公——是伟大的亚历山大还是无名的艾梅·列别弗，是卡里奥斯特拉还是约翰·菲尔法克斯，实际上并不重要。重要的是透过时代的主要特点体验人们所处的时代。

这一点极其鲜明地体现在库兹明革命后所写的一篇散文中。遗憾的是，文章流传下来的只有少数片段（许多长篇都没有写完，如《金色的天空》和《罗马奇观》，就诗体来说与实用艺术联盟派手法相近。——虽然写作时间比《浴室里的火炉》和《五次谈话和一次良机》早得多，但不被当代人所知）。然而即便是短小片段也能说明，一度分离的两大题材在这里得到了融合。

相比之下，库兹明的戏剧作品就要逊色多了（《尼禄之死》除外，列宁的死触发了他的创作动机），虽然剧本在他的文学遗产中不是最差的作品。

显然，库兹明首先是作为诗人步入俄国文学史的。第一本最受欢迎的诗集发表在1908年春。

诚如20世纪初大多数诗人一样，库兹明自己创作的每一本诗集都代表了他艺术之路上不同的创作阶段。无论作品成功与否，也可能遭到各种非议，但不管怎样，这些作品都能体现作者创作个性的发展轨迹。

《网》是作者给自己的第一本诗集起的名字，它是把以前发表的作品尽可能地大量收集在一起，收集成册以后，赋予其新的特点。诗集的结构在编辑时起了重要作用。

《网》由四部分组成，但第四部分《亚历山大歌曲》内容与诗集情节发展无关，前三部分构成一幅整体画卷。我们不妨研究一下，这幅画卷是如何由零星的诗作、完整的组诗以及

某些诗集的部分章节构成的。[22]

第一部分由组诗《今夏之爱》、《中断的故事》和《形形色色的诗篇》组成，倘若不算最后一组，因为这组诗歌与这一部分的情节关系不大，那么我们就可以轻易地确定第一部分的主题——虚伪的爱情。一会儿是绝望，如《今夏之爱》；一会儿是背叛，如《中断的故事》。我们无法直接从文本中得知那种绝望和背叛，这些感情对我们来说体现在词汇上，然而，诗中的心境被刻画得意味深长。《今夏之爱》中的情欲有的以告别为背景，有的以回忆曾经的吻展开，有的描写分手或是忘却……当然，首要意义不是体现悲剧，主要是展现感激之情，感谢所赋予的爱恋，尽管它转瞬即逝。不应忽视诗中那种情感的复杂，以便使我们不至于用传统的眼光把这些诗只看作《轻盈可爱的小精灵》淋漓尽致的体现。在这里，飞翔与着陆，轻快与沉重，无忧无虑与睿智结为一体，总之，这就是库兹明整个创作的特点。

我们仅以第一组诗中最著名的那首《今夏之爱》的一个诗节为例，从中可以窥视到这种复杂性。

你温柔的目光调皮又诱人，
如同喧闹的喜剧那可爱的胡言乱语，
又像马里沃手中变化莫测的笔。
你那比埃罗的鼻子还有令人陶醉的嘴，
犹如《费加罗的婚礼》令我痴迷。

诗节思绪驰骋，不给读者留有思考的时间，读者只来得及捕捉几个关键词“温柔的目光”，“可爱的胡言乱语”，“比埃罗的鼻子”，“痴迷”……马里沃的喜剧和莫扎特的歌剧一并让读者想起那令人神往的轻快，带着这种轻快又去联想《费加罗的婚礼》。总之，让人不禁想起普希金说的：“当你忧郁的时候，你就开启一瓶香槟酒，或者再读一遍《费加罗的婚礼》。”但无论是诗人自己还是他的读者，想起普希金这段话时，不能不清楚地意识到这段话的出处，从而想起《小悲剧》的所有内容。回忆的阴影必然反映在引用的诗行上，反映在整首诗篇上，从一首诗又影响到整个组诗。这种阴暗的心情并不是瞬间的，从另外几首诗中同样可以感觉到。如第四首诗就是这样结尾的：

我们的面具在微笑，
我们的目光不再相遇，
我们的嘴默默地紧闭……

把脸称做面具，目光彼此防备，嘴默默地紧闭——就这样结束了《充满爱抚的夜晚》。

因此，诗中的人物已今非昔比：

唱着《浮士德》，娱乐，
仿佛我们不知道那些夜晚，
夜还是夜，可我们已经改变。

爱变得虚伪，成了欺骗，极力掩饰背叛和一贯的疑心，即便是组诗的主角也试图说服自己：

好吧，他是什么样子，
我就爱并且接受他。

组诗在几近幸福的音符上结束，然而如果试着想像一下后面的情节，那么我们就会看到，所有的逻辑都归结为一个不可避免的结局：昙花一现的爱就该收场，好给别的情感让路。

至于《中断的故事》虽然结构似乎更为复杂，但内容如出一辙。此类诗被首批读者接受并与中篇小说《纸板房》作对比。让人感兴趣的是，小说反映的完全是真实的人的命运，这就让读者和评论家忽视了更深层的东西，忽视了小说，尤其是组诗的多面性。组诗以《尾声》结束，使读者得以用作者的眼光回顾刚刚读过的诗行，而作者深谙现实生活中此类事情的结果：

没有发觉我脸上的泪珠，
爱哭的读者，
最后的句号不代表命运，
它只是一个墨点儿。

这个墨点儿扯断了若断若续的情节，使读者无法追踪它到终点，没能让两个主角的形象发挥到极致。然而，上述的一切足以证明，和《今夏之爱》一样，幸福的结局是不会有的，因为有些言辞已经不言而喻："妒忌之针"，"我为何因一次背弃而颤抖？"，"我的朋友——冷酷的嘲弄者还是细致的喜剧演员？"，"不幸的一天"，"可怜的欢乐"，"凄凉的烛光"，等等。《那样的夜晚》原来是欺骗，犹如诗集开头的一组诗。

《网》的第二部分断然转变了第一部分的情绪。组诗《焰火》、《受骗的骗子》和《快乐的行路人》把读者从18世纪模拟作品特有的虚幻、不切实际的情景中解脱出来，对未来抱有

一丝希望——相信最终能够获得真正的爱情：

> 我面前的第一片树叶光洁如初，
> 世界重又洒满金灿灿的阳光。

最后，第三部分笔锋一转，把爱情变奏为另一曲调。加斯帕洛夫就是根据《网》这一部分的结构研究，在自己的一篇论文中指出了这些极富感染力的诗句："心在颤抖，面对预感的爱燃起激情；号角已吹响，阳光照亮我的路，我的目光锐利，宝剑可靠，恐惧被抛到脑后；玫瑰指给我遥远天国花园的大门，面孔白净的领路人伸出有力的臂膀，领我向前，他的铠甲闪闪发光。"[23] 领路人指出一条唯一通向圣洁爱情的正确的路，神圣永恒的爱取代了不忠的情欲。

如果看看库兹明的日记，我们就会发现，库兹明这些诗歌的人物都与幻境缠绕，如同身临其境般真实，甚至，在梦幻中胸膛被剑刺伤，都要疼上好多天。

然而，这并非与米哈伊尔·阿列克谢耶维奇在彼得堡和在塔夫里达二十五号的生活有直接的联系。通过这篇日记我们可以得知，在这些笼罩着梦幻的日子里，他把自己描绘成一名隐士，随手翻开一本庸俗小说来读，或是观看演出，完全沉浸在别样的心境中……但是，为了情节的展开，他为我们勾勒出了一个不同的现实世界，在那样的世界里，爱情具有崇高、神圣的意义，它既得益于个人的亲身体验，又受那个穿铠甲、佩宝剑、有着光辉形象的人（象征库兹明神圣的领路人米哈伊尔大天使）的恩赐，此人的使命就是要让爱他的人绝对幸福。

独特的三部曲，把人类的肉欲变成崇高的几近神圣的爱情，也是诗集《网》的主要内容。当然，这一点从表面上无法理解，有时主要内容不仅被轻浮、模仿的华丽词藻所掩盖，同时也被相仿的思想所遮蔽，情绪的变化，仿佛使作者和他的读者走上了歧路，但最终却殊途同归。

结束了贯穿《网》的情节后，似乎是作为主旋律的辅助内容，库兹明又赋予诗集（如果不是单行本）一个小巧华美的装饰音，一组《亚历山大歌曲》。组诗与《网》的其他部分不同，它没有延续的情节，完全是独立的篇章，但是总体上，《亚历山大歌曲》是库兹明早期诗歌基调及创作方式特点的汇总。诗中既有无忧无虑的快乐（尤其是《卡诺布斯克小曲儿》），又有独特的哲学思想；既有孩童的天真，又有深刻的思考，这种深思与个人的人生经验密不可分（《智慧》篇）；同时又有爱情的体验，而爱笼罩着死亡的阴影，这些内容都被表现得极其敏锐、极其鲜明。所有这一切都属于一种历史文化意识形态的范畴，与呈现在作者面前的亚历山大独特文化息息相关。

然而，《网》的评论家们对诗歌的思想却没有过多地关注，对他们而言，诗集的价值首

先在于诗歌的创作技巧。

当我们旧调重弹——讨论诗歌技巧时，理应清楚，库兹明完全不接受诗歌技巧之说。可以设想，他反对评论自己的诗歌形式，不赞成分析诗歌结构。对他来说，写诗的技巧完全是“手指头乏味的、随心所欲的快速运动”，任何创作都离不开这种运动，不值得去过分关注。

然而，对今天的读者而言，库兹明的声音是俄罗斯诗苑的财富，而从这组神奇的大合唱中很难辨别出只属于库兹明个人的声音。看来，还是有必要提一下，库兹明给俄国诗坛带来的是什么，为什么他的第一本诗集就让他成了俄罗斯诗歌天幕上引人注目的明星，而那片天穹上每一个耀眼的作者都可以遮掩他这颗新星。

跨越遥远的岁月，我们来审视这段时间，就会发现，常有一些诗人，当时被推为诗坛巨子，但随后就销声匿迹了，而库兹明这颗星却没有被遮蔽，相反却熠熠生辉。

翻开库兹明的诗集，当代读者最先感受到的是什么？回答可能是枯燥无味的老生常谈。但真理来自于重复，真理不会消失，也无法歪曲：凭着语调，凭借独一无二的声部进行，最先辨别出来的就是库兹明的诗，你已经接受这种发声特点，如同熟人的嗓音一样，多年之后也不会混淆。

这里，没有任何特殊的修辞手段，没有呐喊，没有亲密的悄声细语，也没有令人厌烦的“音乐性”。诗人的声音平静、干脆、响亮，但平静后隐藏着大量异常细微的曲折变化，可以辨认的东西就蕴含在这些变化中。

声音这种“细微变化”的优点就是让每个人都能发现诗歌中库兹明的个性。这声音让每个读者都觉得弥足珍贵，尽管有人认为某方面过分。模仿的、稍微有点做作的语调可能让某些人觉得亲近：

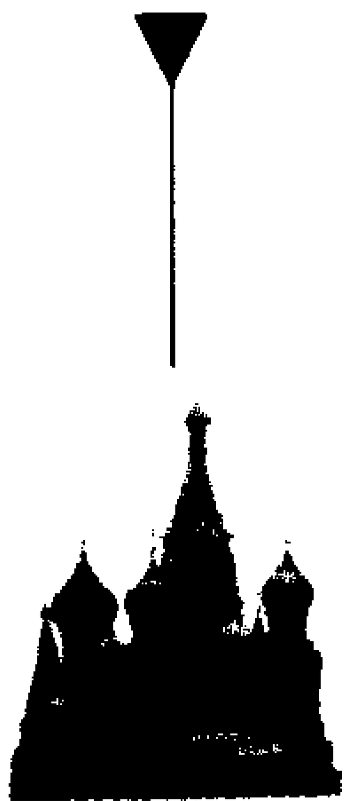
> 跳小步舞的人群谁的身材更匀称？
> 谁更会挑选彩色的丝绸？
> 谁的发型更无可挑剔？
> 哎，所有这些都已尘封日久……

某些人认为，库兹明 —— 首先意味着亢奋：

> 再生的精神 —— 我们无法扼杀，
> 诱惑也是白搭。
> 我的领路人如六翼天使般美好，
> 我的道路 —— 通达。

库兹明让某些人觉得如家庭成员般亲切：

我在谢廖沙那里逗留片刻，
然后又陪姐姐在家里的餐厅闲坐——
每分钟您都让我倍加倾慕，
既然不爱，莫如鄙视我，忘掉我。



语调的例子举不胜举，它们丰富多彩，无止无休。如果专家们谈及马雅可夫斯基对库兹明某些诗作的影响，我们认为，他们首先指的是年轻诗人借鉴的不是词汇，不是情节，也不是韵脚，更不是形象，而是语调特点，用马雅可夫斯基的话说，是《发音吐字的修养》，虽然表达效果不佳，但可以准确地感觉出来。

声音自由是库兹明诗歌体系的主要特点，其余因素都受其制约，这就让现代人对库兹明的看法有所改变。

固有形式的运用，变化多端的诗格以及在节律、格律、押韵变化诸多方面规律性的尝试，总之，由勃留索夫、巴尔蒙特、索洛古勃、吉皮乌斯、维•伊万诺夫及其他象征派诗人带给文学的一切，对于 20 世纪初的读者而言，已经是习以为常的事了。库兹明把此类尝试可能比上述这些作者中的任何一个运用得更加充分自如。如果说，库兹明的前辈们的尝试是一种充分炫耀——“看，我多会！”——那么，库兹明的这种尝试则纯属自然，如同用四音步抑扬格押交叉韵写就的一首诗。如果布洛克或者勃留索夫的自由诗采用减法型的创作手法，这一点我们已经提到过，那么库兹明则注重传统诗歌语调的无拘无束，因此听起来形式自然，恰到好处。单独来看诗歌的任何其他因素也如此。库兹明是创作复杂诗歌结构的能手，不知这样评价有没有意义。如果从整体中挖掘出一些个别因素，我们就会发现，这些因素运用得颇具匠心，独具美感。让我们试以文中所举第一首诗《今夏之爱》中的诗节为例，细心的读者很容易就能发现其中的韵脚，第一行和第二行的韵脚很明显，但并不是轻易地能看到第四行中间的“比埃罗”与第三行和第五行结尾押韵（这决非偶然，因为在三个诗节里都如此）。

而相邻的一段——完全是另外的诗节：

为什么月亮升起，变得粉红？
吹来的风，饱含脉脉温情，
小船触不到浪花蛇一般的涟漪，
何时我的心只为你祈求神明？

在第二行中间，诗的韵律也不是轻易就能察觉出来，因为它与第一行的结尾而不是中间押韵，但更出乎意料的是——第二行结尾与第三行开头语气停顿处不押韵，如果此处押韵，韵脚会非常明显，而库兹明则是由着诗句自然行进，没作任何刻意的划分。

库兹明把复杂的诗节轻巧地编织在一起（如《过去及将来日子的双重阴影……》一诗），使用独特的重叠结构（《如果有人对我说："你应该去受苦……"》），他不仅研究自由诗，还研究与众不同的、个性十足的三音节诗格（《每个夜晚我从陡崖处观看……》等等），他用清亮的、不会惹人厌烦的声响表现法贯穿自己的诗行，为俄罗斯诗苑构筑了独一无二的诗节样式。[24]……然而，这些尝试从没被赋予过什么特殊的意义，它们蕴含在诗歌深处，只有深入分析时才能被察觉。许多人发现，《网》的开卷第一首诗《我的先辈》多次进入文选，是广大读者最熟悉的诗，整首诗都由一种句型构成，绵延五十二行，其中难道没有一点矫揉造作、牵强附会的嫌疑吗？

对库兹明的诗及诗学的这种认识，似乎不得不否定《网》的权威评论家的意见，他们认为，这本诗集首先是精美的小饰物的集子，毫无疑问，这些小饰物有生存权利，但不具备什么更大的意义。[25]

想来，这样的"总评"无疑是错误的。诗中，评论家没有注意到的"当代问题"，被放到其次地位，背离了当今俄国读者的日常需要，但是，心灵的探索，那种全人类的客观现实，决定了库兹明第一本诗集的主要思想：

明亮的正房是我住的洞穴，
思想是河边水鸟：鹤与鹳；
我的歌是快乐的赞美诗。
爱情是我终生不渝的信念。

来找我吧，不管你是悲是喜，
得到或者丢失了订婚戒指，
我把你们欣喜或忧郁的包袱，
像衣服一样挂上那颗钉子。

随着《网》的问世，朋友们此前熟悉的库兹明完全变成了另一个人。如今他们看到的是一个打扮入时的花花公子，每天穿不同颜色的坎肩，他经常光顾戏剧首映式和画展开幕式，成了作家沙龙的常客，几家主要俄国杂志的工作人员，天蝎出版社的骄傲。

确定了自己的新特点，库兹明开始了职业文学家的事业。看来，他的文学生活和个人

私生活最终形成了一个整体,如今对两者显然应该合二为一进行整体研究。然而事实并非完全如此。

从 1908 年到 1917 年,库兹明主要转向散文创作,只出版了两本诗集,大量的短篇和中篇小说集以及单独出版的长篇小说完全遮盖了诗歌的发表,如果再加上两个剧本,两次出版的歌集《爱的钟声》,诗歌就越发显得少。更何况,库兹明这几年创作的散文,大部分与《翅膀》、《纸板房》、《伟大的亚历山大之功勋》等作品开创的某些新的叙事方法不同,这一部分与其说是严肃文学,不如说更符合通俗小说的范畴。

但跨越漫长的时间,细细品味这几年的诗集,就会觉得,它们远非等值。库兹明本人用中学打分的方法,犹豫不决地但最终还是给《网》打了个五分,1912 年发表的《秋天的湖泊》得了三分,而 1914 年发表的《陶土小鸽子》只得了无望的二分。[26]

坦白地说,可以同意这种自评。的确如此,第二和第三本诗集显然是《网》在所有创作原则上的延续,包括引用的资料,个别的诗歌从形式上看也很完美,但显而易见,完美的外表下失去了《网》中作品深刻的内涵。

当然,这不是指所有的诗歌。无论是在《秋天的湖泊》还是在《陶土小鸽子》里,都有不少局部成功的作品,但整体感觉欠佳。我们认为,这与库兹明诗学显著的整体发展趋势有关:此时,恰值 1908 到 1914 年间,他越来越把自己的探索简单化甚至变得有些粗糙。某种程度上,这与库兹明的文学视点进展倾向有关,另一方面或多或少受他所处的外部环境的影响。

在俄罗斯象征派主要人物中,诗集《网》确定了库兹明的诗人地位,虽然他从没觊觎过理论家、严肃文学评论家、杂志斗士的角色,但是他的作品却经常被视为优美的散文、迷人的诗歌,用别雷的话说,就是天生“为休息”而作。

即便针对库兹明内在的气质而言, 这样的评价也是恰如其分的。在他的散文及诗歌中,间或有种复杂的东西,甚至经常会隐藏一些神秘的内容,而这种神秘正是象征派喜欢展示的。《神秘宗教仪式祭司》,《巫师》,还有秘密传递者的那种故弄玄虚,与库兹明格格不入,虽然我们能不时地感觉到有一些神秘主义的迹象。象征派和库兹明相应的文学行为模式是不同的。上述文章已经提及,库兹明与当时象征派两大阵营的代表作家——勃留索夫和维·伊万诺夫都建立过友好关系。友谊与分歧不仅是由个人关系决定的,而且也受对现实的不同态度制约。

维·伊万诺夫看到了库兹明诗歌和散文作品中蕴藏的神秘主义灵感,这种灵感是通过隐晦的个性知识、祷文及莫名其妙的顿悟流露出来的。伊万诺夫认为,这种灵感可以扩大范畴,通用于其他人的生活,可以作为他们具体直观的训诫,而库兹明开始被认为是某某团体的潜在成员,那个团体就是用此类知识及经验联结在一起的。

但对库兹明本人来说,这样的意图不能不预示着失败,因为对现实的宗教体验是具体

的个人感悟，把它作为别人的楷模，哪怕是少数人的楷模，都是对这种体验的亵渎，也就失去了它的全部意义。从某种意义上说，他更接近不追求隐晦复杂思想的勃留索夫的立场，但即便是这种立场与他的志趣也相去甚远。主要是因为，那个团体以纯文学的价值体系为取向，局限在书刊杂志的辩论框架中。这种作风必然让这位无情抨击同时代人，让他们哑口无言的大师不快。根据库兹明的日记和论文来看，艺术对他弥足珍贵，艺术揭示丰富的内心自由，这种自由表现为偏差，疏忽大意，有始无终，而这种有始无终可以让作者同样轻松地成为彻头彻尾的或部分的神秘主义者和现实主义者——总之，更符合他自己的天性。

在这一基础上，库兹明有着非常明确、极其特别、经过梳理的个人经验，在作品中展示自我个性无法肢解和不可分割的统一。

库兹明从中确立了个人的文学观点。直至今天，库兹明的独特个性仍然一如既往，他完全能够与其他作家、理论家、文学流派等和平相处，可是刚一开始尝试涉足诗歌个性的自然发展，便会产生不睦，导致重新审视其他的文学观念，不管它们看上去有多牢固。

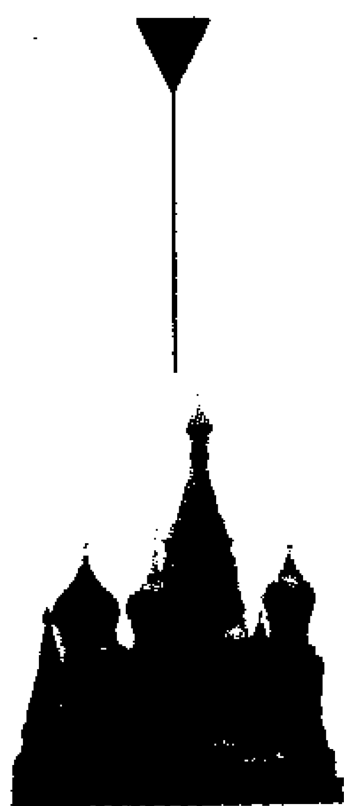
大概正是因为这一点，库兹明一直独立于各文学团体与各流派之外。而各流派都渴望在自己的行列里拥有这样一位才华横溢的诗人。

与维·伊万诺夫的决裂是此类分歧的典型例证。决裂的原因与个人有关，开始只是库兹明对那场被卷入（看来，是非自愿的）的公开思想辩论表示深深不满。其实理由微不足道：《劳作与岁月》杂志刊登了库兹明对伊万诺夫文集《燃烧的心》（原文为拉丁语）的评论，编辑部删去了评论的结尾，这同时引起了伊万诺夫与库兹明本人的愤怒。库兹明决定利用这一机会，与杂志的所有立场公开决裂，而杂志的这种立场早在创刊之初就已经确立。个别辩论的焦点昭示了其主要缘由——对俄国象征派是世界文学唯一合法继承人这一观点的分歧，这个观点却是《劳作与岁月》杂志第一期许多作者固守的。库兹明在写给《阿波罗》杂志编辑部的一封信中提到："无论《劳作与岁月》怎样令人不快，但是，80 年代产生于法国的象征派毕竟拥有了第一批俄国代表人物：勃留索夫、巴尔蒙特、吉皮乌斯和索洛古勃。丘特切夫、布洛克、别雷沿袭但丁和歌德不尽成功，因此结论也并非总能令人信服。"[27] 虽然伊万诺夫的名字被小心地隐去，但不能不承认，他所发表的许多观点是涉及个人争执的，这次争辩导致两位文学家在美学和意识形态上产生了重大分歧。

库兹明在许多方面与另一个文学流派的关系也建立在同样的指导思想之上，直至今日他还时常被认为是那个流派的成员。库兹明到底是不是阿克梅派——对此争论不休，旷日持久。日尔蒙斯基对他这样评论："俄国最后一个象征主义者。"[28] 显然没有顾及库兹明个人如何看待把他列入象征派的各种论调，此番定义，也只是其中的一种看法，而且只不过是日尔蒙斯基的一家之言。但试图把库兹明归入阿克梅派的根据也并不充分。库兹明在不同文章中多次刻薄地评价过这一流派，因此，库兹明是阿克梅派的说法不攻自破。但研究他与阿克梅派在时代文学进程中的分与合则极为重要，也更有意义。

古米廖夫从巴黎回到彼得堡后，库兹明与他建立了亲密的个人友谊。在第一次象征派最严峻的危机关头，库兹明的文学立场与古米廖夫站到了一起。1910 年，库兹明和所有《阿波罗》杂志的"年轻编辑"明确表示，他们恪守的是勃留索夫的方针，而非布洛克和维·伊万诺夫的纲领，论文《论明晰之美》，出席《诗人车间》的例会，为安娜·阿赫玛托娃第一本诗集作序——这一切都证明，与阿克梅阵营的接近确凿无疑。然而，阿克梅派中却没有一个人提到库兹明是他们那个团体中的一员。

个人的恩怨可以作为令人信服的解释。正如阿赫玛托娃所说："我们的科利亚（指古米廖夫）对待一切事物都很严肃，而在库兹明的手里一切都变成玩物……他只是一开始与科利亚很友好，后来他们很快就分手了。库兹明这个人很不好，没有同情心，爱记仇。科利亚写了一篇文章评论《秋天的湖泊》，文中称库兹明的诗为'小客厅的诗'。发表前拿给库兹明看，库兹明要求把'小客厅'改成'沙龙'，他至死都没有原谅科利亚的这句评语……"[29]



古米廖夫写了三篇文章评论《秋天的湖泊》[30]，其中的一篇竟让库兹明如此计较，毫无疑问，这是俄罗斯文学史上的罕见之事！库兹明觉得，有必要否定自己对古米廖夫《异国天空》的评论：在《阿波罗》杂志上高度评价这本文集之后，没过几个月就在《"田地"副刊》上把这本文集评得无可救药。[31] 但是毋庸置疑，与古米廖夫思想的冲突才是库兹明与古米廖夫及其领导的团体决裂的动机和导火索。

事实很清楚，库兹明认为（指另外一件事，与事实比较相符），阿克梅作为一个文学流派，首先反映的是它的创始人即古米廖夫的个性。所以，古米廖夫的美学原则必会映射到阿克梅派对文学美学本质的全部定义。两位诗人注定会有分歧。库兹明不止一次刻薄地嘲笑古米廖夫津津乐道的柯尔律治的那句话："诗是最佳排列的最好文字。"——古米廖夫在自己的书评和《诗人车间》的例会中，遵循的正是这个原则。古米廖夫的吸引力使整个"车间"紧随其后，阿克梅派某种程度上对标准诗学的追求，不能不招致库兹明的坚决反对。正因为如此，外在的原因才成为两位诗人分道扬镳的导火索。私人间的误会及不和的幕后，极易透射出诗歌创作视点原则上的分歧。[31a]

不愿以任何方式与当时的文学流派发生纠葛，这就把库兹明束缚在文学的高阁而使之特立独行。1909 年，与《天平》及《金羊毛》断绝关系后，库兹明成了刚刚面世的《阿波罗》杂志最理想的合作者，在那里，他不仅仅是杂志合作者之一，而且很大程度上决定着杂志的内部决策。然而，与古米廖夫的分手不能不影响到与《阿波罗》的关系，因为古米廖夫仍然是这本杂志有影响的人物。与《劳作与岁月》产生不睦以后，象征派的新事业没有引起库兹明丝毫兴趣。与勃留索夫的关系也已明显恶化，勃留索夫掌管《俄罗斯思想》文学部期间，库兹明极少在该杂志上发表文章。传统的大型期刊仍没有改变对他的不良印象，和从前一样，认为他是一个受抨击的人物，这样一来，库兹明能合作的就只有对作品类型要求不太苛刻的《田野》、《百眼巨人》、《火星》及《巅峰》等报刊了，他甚至会把稿子给庸俗的《蓝

色杂志》及苏沃洛夫的《海湾》,而这些刊物被当时知名文学家们嗤之以鼻。当然,也有严肃刊物《北方论丛》及完全与众不同的丛刊《射手》、《缪斯文集》刊登库兹明的诗作,但多半还是与半他庸俗刊物合作。如果说《秋天的湖泊》还没有显露出这种状况,那么《陶土小鸽子》就充分说明了这一点。

第二个主要特点 —— 长期与剧院合作。库兹明不仅谱曲,而且写剧本,常是自己的剧本自己谱曲。这些剧本既在严肃剧院上演,又在当时很多的小型剧场或者业余剧院上演,多数剧本的特点是无疑无虑,轻松愉快,不给观众以复杂问题的沉重思考,只给观众带来欢笑,让他们心情愉快。

最后,库兹明创作方向的改变,不能不影响到他的交际圈子。如果说从前是与文艺精英过从甚密(佳吉列夫、索莫夫、梅耶霍德、维·伊万诺夫、布洛克、索洛古勃、安年斯基、勃留索夫等),那么如今,库兹明越来越经常地与年轻诗人、演员、艺术家、音乐家们打成一片,对这些人来说,库兹明是理所当然的"偶像",偶像说的话当然要绝对服从。可以根据回忆录判断,偶像有时故作姿态,并非库兹明的本意,但毕竟这样的交往不能不影响到他的意识,因为取代与库兹明并驾齐驱的经典艺术家的这些人,无论是知识修养还是艺术造诣都要比库兹明逊色得多。

在一段时间里,对于库兹明来说,衡量尽善尽美的艺术尺度没有固定的标准:写成的所有作品毫无疑问都是成功的,有时候就混编在一本诗集里面出版。

《秋天的湖泊》和《陶土小鸽子》仍如从前,善于用白话表达爱恋和柔情,通过琐碎细节揭示深刻的内涵,把神话情节与当今现实相结合,达到模仿与现实生活的有机统一,构成长诗的情节内容…… 然而,库兹明的许多写作方法是欠妥的。比如,《秋天的湖泊》中《嘎泽拉》组诗,倘若不是由三十首形象完全相同的诗,而是由五至六首诗组成就会好得多。作者渴望通过某种特定的精神和诗歌形式努力表达自己的力量,渴望不拘一格,结果令读者(同样也应该令作者)感到疲惫不堪。

又如,当读《陶土小鸽子》里的《长篇小说片断》时,你不免会惊叹于库兹明诗歌形式的独树一帜,他用标新立异的节奏和韵律创造了从来没有过的诗节结构。但这里的构思仍旧是有缺欠的,让人无法体会到作者界说的严格周密,那种缜密是维·伊万诺夫在与库兹明的多次谈话中提到过的。而我们看到的只是由零散的片断拼凑成的一幅画面。爱情故事不完美,最后几个片断中,约瑟·德·麦斯特伯爵的思想斗争及冲突并没有完全展开。

类似的例子在两厚本诗集里不胜枚举。当然,库兹明仍然保持了自己的创作风格,但明显减少了《网》中表现出来的热情,即生活中任何一个无关紧要的时刻所感觉出的对统一的上帝世界的热情。在我们看来,即便是《秋天的湖泊》(更不用说《陶土小鸽子》了)与第一本诗集相比,显得也远不是那么严谨。最细心的安年斯基在《论当代抒情风格》一文中论及即将完成的组诗《秋天的湖泊》时,显得缺乏信心,决非偶然,他阐释了不同的看法:"顺

便说，库兹明作为《圣母节》的作者，他是否读过诗人舍甫琴柯关于圣女的诗？那只让奥尔斯克城堡及其他要塞无法忍受的老夜莺，当它暗淡的眼睛突然涌出无法抑止的温柔泪水——不，他没有读过。如果他读过这些诗，他就会把自己的《圣母节》付之一炬。"[32] 的确如此，组诗中重弹了普希金的老调子，却显得更加怪诞："夜里，皇后生下的不是儿子，不是女儿，不是老鼠，不是青蛙，是个无人知晓的小妖怪。"库兹明对报喜节故事的阐释也不妥，甚至这本献给意中人的诗集结尾公然描写对圣母的肉欲，这几乎是对圣母的亵渎。

1914 至 1915 年间，库兹明热衷于战争诗的创作并在多种报刊上发表。这些诗更能反映出创作的不足之处。这些诗表明，库兹明似乎在其创作生涯中绝无仅有地失去了自己的特色，这些诗与大量的赝品混为一谈，难于辨认。好在这种情况持续时间不算太长。大约从 1916 年开始，库兹明的创作风格有所改变，虽暂且不为读者所知，但对作者本人来说，已经相当明显。于是，从 20 年代初开始，库兹明焕然一新的面貌随着一本又一本新书的问世显得越来越清晰。

既然从"20 年代最初"开始谈起，那么我们就从几个问题入手，因为库兹明的某些变化在革命后即 1918 年出版的最初两本诗集里，已经很明显了。一本书（《给两个人》）是本小册子，只有两首诗，另一本（《领路人》）则完全是本可观的诗集（虽然规模不及前三本中任何一本的一半），但从这两本书中不难察觉，似乎气质已经完全定型的诗人作品中有一些新的东西。

首先是有关社会现实和创作关系的问题。库兹明一直努力把政治和有关社会生活的事情排斥在自己的作品之外，理由是他的作品无论以何种方式与这些东西纠缠在一起都是不可思议的。

在俄国生活大转折的年代，当代的社会现状越来越经常地出现在库兹明的作品中。最初，时常反映在库兹明的日记里，没有涉及散文和诗，因为它没有切实触及到诗人的个人生活。但随着世界大战的爆发，政治开始毫不留情地渗入他的生活。库兹明的一个新朋友完全有可能应召入伍，对这件事情的担心不仅经常反映在日记里，也出现在诗歌中，某种程度上他对大多数人的意见持否定态度。不用过分难为自己，就能从瞬息间发生的事件中赚到钱，于是战争变成了残酷的现实，直接波及到他的一切，迫使诗人不得不确定自己的立场。认清自己身边战争的狰狞面目后，库兹明果断地与之背道而驰。

1917 年秋，丘尔科夫在他发表的特写中，虽没指名道姓，但可以确认无疑就是引证库兹明，表明了自己鲜明的立场：战争无论如何必须停止，不惜用任何代价。在当时的语境下，此番话需要专门解释："当然，我是布尔什维克。"[33] 在那些日子里，"布尔什维克"首先意味着不惜用任何手段结束战争。但后来，尤其是在 10 月 25 号以后的最初几天，库兹明在日记中时常对实现转折的将士及去迎接他们的民众表示出好感："士兵们伴着音乐行进，儿童欢呼雀跃。婆娘们在骂街。此刻他们轻松地走着，步履轻盈，心情愉快，令人起敬，他们

感到自己是自由的。都是因为这美好的转折。"[34]

可以说,在库兹明的意识里,革命即是唤醒下层民众的热情,而他早就非常同情那些大众,他们是俄罗斯传统沉默集体意识最充分的表达阶层。这种思想,某些方面与旧教派接近,旧教派对当前事件的态度不是根据报纸和政治手册决定,而是以古老的生活方式为基础,在当日生活的忙乱中获得绝对的真理。

诗人习惯于不依赖国家,不依赖集体,甚至不靠同代人生存,这种独立是艺术独立的保障。如今这样的情形已经难以想像,继续保持独立就是与现实相对抗。

《俘虏》中,诗人把这样的对抗表现在对太阳光的期盼上。

1917 年底和 1918 年上半年,库兹明在《被罩住的画卷》一诗中,把这种对立又表现在肉体之爱的各个方面 —— 从几乎天真无邪的儿童之恋到模仿轻佻的爱慕,从极文雅的爱到粗鲁的金钱之爱(其中,异性恋和同性恋程度均等)。[35]

艺术需要某个时代把诗人用魔力之圈围起来,与现实隔绝,为诗人筑就一片绿洲,远离外界残酷的纷扰。对昔日生活的怀念使艺术产生对比,而且,回忆同时把宗教和爱情体验以及热烈列举的大量商行汇合成一股洪流:

皮革,马具行,
鱼肉,灌肠厂,
文具用品,手工作坊,
糖果点心店,面包房,
《圣经》般的繁荣,
这是在什么地方?
面粉市场,
肥肉,木材,绳子,油脂加工厂……

结尾是一贯的颂扬:

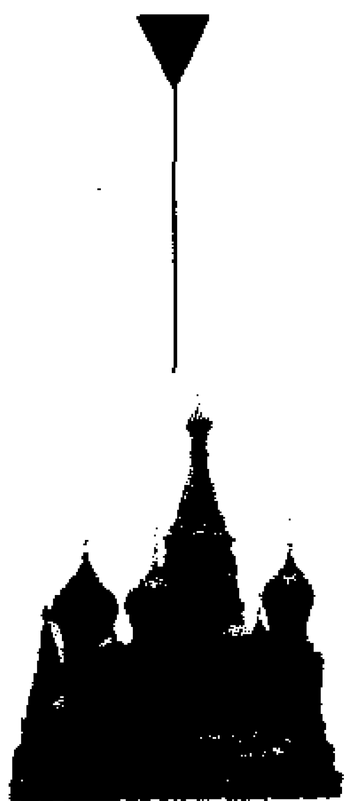
苹果园,皮大衣,绿地,
养蜂人,宽阔的灰眼睛,
冰雪消融,雪橇,父亲的住宅,
白桦林还有割草的地带。

在革命后的几年,库兹明出版了自己十一本诗集中的八本,但就规模而言,没有一本可以和以前的诗集相比。库兹明"晚期"的诗歌世界可以根据四本书来描绘:《领路人》

(1918),《并非此地的夜晚》(1921),《抛物线》(1923),《鲑鱼冲击坚冰》(1929)。

看上去，前两本书似乎是相互补充，可以作为整体的部分：诗集《领路人》编入了1913—1917年的诗作，《并非此地的夜晚》编入了1914—1920年的诗。无论是哪本诗集，都不像以前那样，严格要求整体结构和情节。即便是诗集本身也是相互补充而已：《领路人》中的《幻觉》和《并非此地的夜晚》中的《梦境》极其相似，《天空中的小船》是组诗《果实成熟》的独特延续和发展，而《针酒》里的好多内容又很自然地写进了《一小碟拼盘》。因此，这两本书可以看作是独特的二部曲。

“二部曲”的两部分结构原理极其相似，共同特点可以概括为试图用平和而赞许的目光来看世界——从隐藏在平静外表下深邃宇宙杂乱无章的征兆得出，公然的不和谐已经直接威胁到人；而《并非此地的夜晚》则以对爱神厄洛斯——最年轻和最老的众神之神的热情洋溢的欢乐颂宣告结束。



当然这样的划分忽视了许多丰富的细节，诗歌的这些细节用来彼此衬托，而且结构的转换甚至可以不时地改变作品的中心思想，使读者走入误区。当我们认真阅读作品时，甚至单独的几首诗也会让我们发现作者世界观的逐渐变化，其中交织着希望与绝望，信心与担忧，正义感和对自己未竟事业的遗憾。这里仅举一首诗为例，诗中主题的发展概括了两本诗集的中心思想：

> 倦怠让好几周无所事事，
> 忙碌推迟了轻松的瞬间——
> 但是心在祈求，在谋划：
> 它是木工，不是棺材匠。
> 快乐的木匠正在盖楼房。
> 刨出的木板并非冷岩石，
> 心在祷告，将我们呵护：
> 纵然我们自以为无信仰。
>
> 心总是悄悄地不停跳动，
> 我们却没有思想没有梦……
> 我们会猛醒面对着奇迹：
> 我们沉睡时楼宇已建成。
> 主啊，为什么心跳渐缓？
> 手捂着心房一阵阵惊恐……
> 木匠，你还没雕出马头，

你没有最终修建好房顶!

诗歌形象的矛盾一目了然,作者的情感时而见证了他的希望,时而让他绝望。齐维扬正确地评论道:"应该带着一种崇高的感情,通过调解细节的方法,长时间地潜心阅读组诗,就会有一种别的东西开始渗出:世界的巨大体制存在着抗体的不稳定性、变异性,首先表现为上下易位,从而导致次序被破坏,导致位移……"[36]

两本诗集中大部分诗歌仍保留以前的风格,美学定位在表面上语言简明,语调平缓。回忆典型的俄罗斯自然风光和画面时,像以前一样流露出慈祥、感动,经常随机创作"偶然的诗",自如使用固定格式。但库兹明已经直接把情感紊乱、世界失调等内容写入一些诗篇,这一点无需细心搜寻就能觉察。

充满感叹和疑问的紧张语调,被故意破坏的不准确的韵脚,非常生硬的倒装句,生疏的构词模式,高尚与卑鄙的冲突,诗中引用远非众人熟悉的神话形象,时常造成一种莫名其妙的感觉,仿佛是未来派的尝试,使读者对诗的内容迷惑不解。

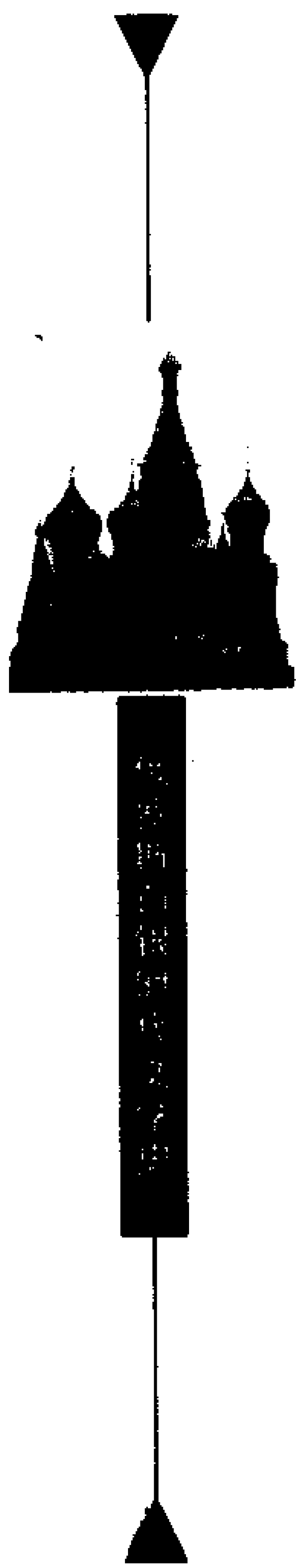
《回声》是库兹明最具"未来派"色彩的一本诗集,如诗歌《受难节》或者《雷诺的狐猴》,他在日记中不是没有理由地称这些诗为"赫列布尼科夫式的"作品,然而,无论《领路人》还是《并非此地的夜晚》都有一些类似的内容。如果读过世纪初有关俄国教派的大量著述,只要能克服狂热娱神活动语言的杂乱无章,那么还可能比较容易地读懂《鞭笞教》[37],但在《仇海》里,错综复杂的形象或组诗《索菲娅》中作者对诺斯替教派神话情节的自行解说,就显得神乎其神,需要根据丰富的知识进行专业解码才行。

这种简单表述与突出重点的复杂相结合,甚至让一些高明的评论家犯了惊人的错误。赏识库兹明才干的人,很清楚他晚期诗歌结构的复杂性,莫丘利斯基把《并非此地的夜晚》中的《亚当》一诗顺手随便简化为浅显的、几乎是供孩子们阅读的故事,敢于说出这样一番话:"事物的细节描写,对小物件及详情的关注,正是象征主义囊括一切和包容性的自然反映。"[38]读这些诗的时候,从文字结构就能感觉出复杂,评论家没有意识到,与世隔绝的亚当和夏娃,看外表故事浅显,其实远非那么简单,描写他们的生活本身并不重要,而是作为表达复杂思想的一种手段,这种思想在库兹明的两本诗集中都有所发展,它们取材于同一个历史来源 —— 18 世纪蔷薇十字会的手稿片断[39]。人造亚当和夏娃的历史几乎是逐字逐句摘自古老的故事,库兹明对亚当和夏娃在玻璃罩下的生活并无兴趣,他要表现的是他们的缔造者居住地的生活。对库兹明来说,重新写一遍亚当和夏娃的故事,并改编成初具规模的剧本去演出,这些都不是主要的,他的目的在于,在主人的罩子里欣赏完他们以后,那些小矮人的缔造者们有一种感觉,感到不是那些被关起来的小人儿而是他们自己成了"无法唤醒的黑暗王国会飞的玩具"。

把库兹明定格为 20 世纪俄国最神秘的诗人之一,极大程度上是根据库兹明的最后两

本诗集:《抛物线》和《鲑鱼冲击坚冰》(如果不算只有一组组诗的《新古尔》)。这种看法从某种程度上说来具有双重性:有些诗,看外表简单明了,几乎是描述,突然间,形象的意外结合为读者展现出奇怪的画面,不作鞭辟入里的分析,似乎就无法破解这些画面。

现实的重大事件及各种文学作品对事件的反应,神秘的宗教感受以及对这些感受的嘲弄,传闻及对传闻的反驳,个人的思考及神话内涵,朋友们讲的故事及萦绕在头脑中的构思,对往昔的追忆及对未来的预感——所有这一切构成了库兹明20年代诗歌独一无二的风貌,不仅是《抛物线》和《鲑鱼冲击坚冰》,还包括那些由于种种原因而未能发表的诗作。



当然,库兹明20年代的诗歌仍然像往常那样明快。作者的立场毫不游移,比如,《和军官坐在一起的不是省长夫人……》或者《移民》,这些诗迈出了勇敢的一步,决不亚于《安魂曲》及《我们活着,没有国家呵护……》。然而,针对那个时代,库兹明的这种明朗并不特别突出。他显然想寻求自己的途径诠释那个时代。

库兹明的个性风采任何情况下都保持了自尊自爱,因为不需要依靠任何时代、任何社会制度,不受情绪、志趣等因素的主宰。如果说曼德尔施塔姆不仅自己明白而且也能使别人确信,他是"莫斯科女裁缝时代的人"(可以按这样的逻辑评价他所有的"非宗教诗",从《我们活着,没有国家呵护……》到有关斯大林的《颂诗》),如果说帕斯捷尔纳克曾经肯定地回答"难道我不反对五年计划吗?"这个问题,如果说诗人阿赫玛托娃因为无法忍受日益加剧的压迫而多年沉默(是大镇压和战争年代的无限绝望才唤起了她沉默的声音),那么库兹明则稳重、不屈不挠,始终保持自己的本色。他能够轻易改变自己作品外在的特点,(自愿地,不等检察机构干涉,就主动删去可疑的章节,开始用小写字母书写"上帝"这个词等等),但一切都遵循他于20年代中期形成的基本创作理念。

1929年4月6日,库兹明在日记中写道:"为何我在日记中从不提及我当今生活中最重要的两三件事?它们经常发生,正如我现在所见,我甚至看到了它们的飞速发展,许多过去的东西变得清晰起来。我非常清楚,尤尔孔甚至猜到了。耶古诺夫说得对,这是宗教。或许是精神错乱,但不是。这里有无限的贞洁和彼岸的逻辑。我不写了,因为我清醒地意识到,这不需要表达方式。自然,这一点我永远不会忘记,既然我以此为生,而不是以辩论的形式向别人公开,而影响全来自我的作品…… 没有这两样东西日记也显得枯燥乏味,就会成为冷冰冰的琐事流水账,琐事因本质才有生机(对我而言)。可本质是看不见的,对旁观者来说,它以费解的联系、别出心裁的修饰语等形式悄悄存在。一切都是突如其来,变化莫测。"

可以断言,库兹明这里所指的,除了直接提到的宗教以外,并非那样简单。但有一点是很清楚的:他明显感觉到,他所做的一切,都是由他一致的个性决定的,这种个性不屈服现状,哪怕是20—30年代间那样的生活状况,出版著述的机会微乎其微:他的原版散文在

20年代初期就被禁止出版，继《鲑鱼冲击坚冰》之后，没出过一本诗集，即便是单独发表的诗歌也屈指可数，论文更找不到用武之地。慢慢地，库兹明被排挤出《红色晚报》，这是他经常发表戏剧和音乐会评论的最后一家刊物…… 他只能从事翻译(荷马、莎士比亚、歌德、拜伦—— 直至布莱希特)，甚至与剧院的合作也越来越困难。

可惜，我们不知道库兹明在30年代都写了些什么。他不但不能发表作品，甚至不能保存写下的东西。据我们所知，有关维吉尔的长篇小说可能大部分已经写完（如果不是全部），但保留下来的只有1922年出版的前两章，组诗《特里斯丹》也仅存片段。[40] 据同代人回忆，库兹明已经译完了莎士比亚十四行诗，但译文手稿根本没能保存下来。完全可以肯定，消失的还有别的东西，包括清单上记录的20年代的诗歌手稿，这些情况再也没有人能说得清楚了……

根据保存下来的材料我们尝试回答这样的问题：如何才能认清库兹明创作个性的本质？答案可能很多，其中包括可以用几句话就能概括的简单答案。考察库兹明的最后一部诗集《鲑鱼冲击坚冰》，我们试着把答案尽量展开。

诗集由6大部分组成，有的被认为是长诗，有的则是组诗，视研究人员的观点而定。每个组诗都有独特的内在联系，以至组诗的每一首诗的主题都是统一的。诗集为一个整体，书中清晰地透视出库兹明艺术理念的标准，无疑，正是这些准则使他成为20世纪俄罗斯诗坛最负盛名的诗人之一。

在第一组《鲑鱼冲击坚冰》里(无论在库兹明的生活还是创作中，鱼撞冰，试图挣脱束缚的情节曾多次重复)，一年四季是贯穿的环节，独立的片断不仅因主人公的共性彼此相连，而且贯穿着断断续续发展的爱情，爱情由现实生活转向了电影般的神话世界(《第二次撞击》)，被带入神秘的抒情叙事境界(《第六次撞击》)，而最多的是追忆自己往昔的生活。通过这些回忆以及向往人类生活的另样的环境，通过联结现实生活的幻想归结到一个贯穿始终的主题：

……我相信，
对鲑鱼说来冰能够撞穿，
只要它顽强。就是这样。

主人公明媚的爱情联想(从高深的神话人物到最浅显的形象)无法掩盖另外一层极其明显的含义：实现理想需要经过不懈的努力，克服一切险阻，甚至战胜看上去无法战胜的困难。任何情况下，只要坚忍不拔，无论是他人的爱，还是分手离别，无论是彼岸力量的干涉，还是生活轻松愉快的诱惑，或是对悲惨往事的回忆，都注定要消亡。《天使重又回到这里》，新的一年带着鲑鱼与冰的最后决斗：

我的鲑鱼最后一次
响亮地向冰撞击。

结果并不复杂，也不是什么了不起的奇特消息，但为了实现它却需要克服种种诱惑和重重障碍，并且随时可能都有这样的危险：世界将和从前一样，双胞胎将是孤身一人，遥远的苏格兰小城——格里诺克，最终，“清醒的日子必将驱散一切幻想”。真正的爱应该战胜诱惑和考验——只有这样，在面对强于意志的情欲时，人才能保持自己的本色，永远成为主人公的难兄难弟。[41]

《带注解的全景》有一组劝善的场景，用以替代苦乐交织的事件（旧教派隐修院的孤独生活引发了情欲；滋生了灰暗的念头：自杀，投毒，偷盗；收藏的神秘精巧的工艺品触动了对身处远方最忠实朋友的思念），与超出劝善范围的“注解”并存，这些注解既包括神话概念（赫尔麦斯——加尼米德——宙斯），又有改编的宗教情节，最终所有的结果是会飞的船，无垠的空间，风，闪现的人与风景诀别的心情，这种心情由于“兄弟”的出现而豁然开朗。全景与现实为邻，感觉到它们永远彼此交错，生活和艺术的关系在告别某种珍贵事物时产生甜蜜的虚幻感。

《北方的扇子》这首诗，一系列事件体现出团结与亲近之感，这些事件把两个最亲密的人的生活连在了一起。因检察的原因被删去了第五首诗，它的题目是《尤拉齐卡》，真实地展现了组诗抒情的本质。该诗写于尤尔孔满三十周岁那一年：

十二——预言的数字，
而三十——鲁比孔的年纪……

一些细微的家务事：狗的名字，曾经喜欢的餐厅，来自朋友散文中的形象，被监禁过的准确地址——一切都无所顾忌地展示了敏锐的柔情：

带上她吧——她属于你。
求你也带走我的生命。

最后一部作品之前还有一组诗：《两个八月》，为读者展现的情节结构不是很清晰，依据的是以下作品：当代讽刺模拟作品《令人心碎的悲剧》，既是电影艺术又是文学作品的《我从没责怪过他们，读了布洛克的一些作品》，《有时是曼·亨利，有时是曼·托马斯》，《比尔兹利及莎士比亚》，《犹如兰坡指甲下面那个得意洋洋的虱子》，等等。

书中用个别片断的淫荡词语及故意引进的偷盗行为着重体现戏谑性的摹拟，用嘲弄挖苦的讥笑声结束了组诗。这里，丰富的外部情节完全是骗局："所有人都是自己原来的样子。"无论是到荷兰旅行，还是其他非常诱人的奇遇，都什么也没有改变，一切恢复到老样子，从头开始，无果而终。

书中最后一组诗《拉撒路》，初看，给人感觉似乎是《两个八月》内容的延续，虽然不是那样毫无顾忌地嘲讽：复杂的情节，犯罪，密探和法院，试图查明真相 —— 几乎是一篇侦探故事。但逐渐会意识到，现代的年轻人维利的故事，是把新约中拉撒路的复活搬了过来，这就迫使我们对组诗的所有情节波折另作观察。其中名为艾马努伊尔的"钟表匠"具有重要作用（从《圣经》中得知，这意味着"上帝与我们同在"），同时，用粗糙离奇的结局结束了侦探情节，把其引向彼岸。维利的起死回生 —— 拉撒路深深地跌进耻辱和绝望的深渊之后，库兹明以相对 20 年代末来说最公开的方式寄希望于天意，这一思想既体现在他的私生活里，也体现在他对待跟他息息相关的整个国家生活的态度上。第一组诗和最后一组诗因这一思想首尾呼应：彼此间的关系或是表现在寄希望于个人的努力，或是天意。

这就是库兹明最后一本诗集总结性的观点，它使作品具有完整性，把几首个别的、常是十分晦涩的诗和组诗连成一个拥有独特共同点的整体，很明显，结构上是在重复库兹明的第一本诗集：如果第一本中描绘的是人从虚伪、欺骗之爱走向圣洁之爱，那么这里清晰再现的则是由始至终寄希望于个人和上帝，借助这一丝希望才能在世界上生存下去。库兹明看到并且清醒地意识到这种冷酷，但没有把这种感觉转嫁给读者，留给读者的是完整，明晰，爱恋，对事业成功的信心和对复活的渴望 —— 这就是库兹明在整个创作中的高超之处。

后来阿赫玛托娃在一篇访谈录里，无意之间说走了嘴，话说得冷酷，但观点是对的："库兹明死于 1936 年，还算万幸，否则，要比 1938 年被枪毙的尤尔孔悲惨得多。"[42]

1936 年 3 月 1 日库兹明在市医院一间挤满人的病房中去世，因为这之前他被安排在走廊里患了感冒。葬礼的见证人这样描述："来参加葬礼的文学界的人要比'应该来的'少，但也许比预见的还多…… 试想，护送王尔德灵柩的才七个人，还不是每个人都走到了墓地。"[43]

库兹明死后及尤尔孔被捕后，大部分过去没有卖给国立文学博物馆的档案都丢失了，直至今日，也无人知晓它们的下落。就连库兹明的名字也仿佛一下子飘逝到遥远的文学往昔，似乎注定永无回归之日。

他甚至没有按传统的惯例，临终前为俄罗斯诗坛留下自己的"纪念碑"，因此另一位诗人——布洛克替他说道："最奇妙的是，我们觉得牢固的许多东西都将不复存在，而韵律不会消失，因为它们如同时间，是流动的，在流动中趋向永恒。这就是为什么我们要想方设法尽力保护你们这些诗人、大师、韵律的使用者，你们使用韵律如同演奏复杂的乐

器一样得心应手，我们要尽一切力量保护你们，让韵律免遭破坏，让音乐浪潮汹涌，不受任何阻碍。"[44]

注释：

1. 马尔姆斯塔德及马尔科夫主编的《诗集》最全面地介绍了库兹明的诗歌（慕尼黑，1977，第1—3卷）；库兹明的散文则在《诗集》的第9卷，由马尔科夫和绍利茨主编（伯克利，1984—1990）；第10—12卷为评论文集（1977—1999）；戏剧作品两卷本，由季莫菲耶夫主编（伯克利，1994）。需要指出的是，俄罗斯出版的《作品选集》单行本（列宁格勒，1990），由拉夫罗夫和季闵奇克编选。以下库兹明的诗歌均引自《新诗人丛书》（圣彼得堡，2000，波格莫洛夫写序、注释），其中没有全部收入库兹明的诗歌，但编者有可能作了修改使文本趋向完善。

2. 参见：什马科夫，《布洛克与库兹明》，《布洛克文集》，塔尔图，1972，第2卷，341—364页；苏沃罗娃，《库兹明致布洛克的信函及库兹明日记片断》，列宁格勒，《文学遗产》，莫斯科，1981，第92卷，第2分册，143—174页；谢龙，《瓦·雅·勃留索夫致库兹明的信函》，《Wiener slawistischer Almanach》，维也纳，1981，第7卷，65—79页；季闵奇克、托波罗夫、齐维扬，《阿赫玛托娃与库兹明》，《俄罗斯文学》（英语），1978，Vol. VI，№3；弗莱金，《库兹明与曼德尔施塔姆：影响与反响》，《米哈伊尔·库兹明与20世纪俄国文化》，列宁格勒，1990，28—31页；帕尔尼斯，《库兹明日记中的赫列布尼科夫》，同上，156—165页；托尔斯泰娅－谢加尔，《帕斯捷尔纳克与库兹明》，《俄国文学与历史》，耶路撒冷，1989；《帕斯捷尔纳克给尤尔孔的一封信》，资料公布者波格莫洛夫，《文学问题》，1981，第7期，225—232页；Л·谢列兹尼奥夫，《米哈伊尔·库兹明与弗拉基米尔·马雅可夫斯基》，《文学问题》，1989，第11期，66—87页；谢龙，《Kuzmin and the Oberiuty: an Overview》，《Wiener slawistischer Almanach》，维也纳，1983，第12卷，87—101页；波格莫洛夫，《库兹明与维·伊万诺夫》，《文学问题》，1998，第1期等。

3. 库兹明较详尽的生平资料参见：波格莫洛夫、马尔姆斯塔德，《米哈伊尔·库兹明：艺术，生活，时代》，莫斯科，1996。

4. 这是苏沃罗娃的功劳，参见：苏沃罗娃，《档案家寻觅日期》，《相遇过去》，莫斯科，1975，第2册，119页。

4a. 参见：舒米辛，《米哈伊尔·库兹明与20世纪俄国文化》，列宁格勒，1990，148页。资料公布者舒米辛。

5. 库兹明，《社会习俗：艺术论文》，彼得格勒，1923，181页。我们发现，"烛光，焰火和彩虹"——这些是库兹明第一本诗集最有特点的词汇："两只蜡烛之光无法驱散黑暗"，"谁歌唱夏天：小树林，彩虹，焰火……"，等等。塔格尔首次把索莫夫的文章与库兹明的诗歌相提并论（《19世纪末20世纪初的俄国文学：1908—1917》，莫斯科，1972，302—303页）。

6. 参见：伊林斯卡娅，《卡瓦菲斯和库兹明诗歌中的"亚历山大城景区"》，《巴尔干讲座－2：文章结构讨论会》，莫斯科，1992，113—118页。

7. 本次旅行详情参见：季莫菲耶夫，《米哈依尔·库兹明的〈意大利之旅〉》，《文化典籍新发现》，1992，莫斯科，1993，文中刊有库兹明从意大利写给契切林的信。

8. 勃留索夫，《漫步诗林：宣言，论文，评论》，莫斯科，1990，133页。

9. 布洛克，《文集》，八卷本，莫斯科，列宁格勒，第5卷，587页。

10. 参见：季闵奇克，《帕拉斯没有被忘却……》，选自贝尔格伯爵回忆录，《俄罗斯思想》，1990年11月2日，第11期文学附刊。

11. 有关详情及其对俄罗斯文化的意义参见：别尔嘉耶夫，《伊万诺夫的社交圈》，《20世纪俄国文学》，莫斯科，

1916,第 3 卷;希什金,《1905—1906 年彼得堡塔楼里的欢宴》,《俄罗斯宴会》,圣彼得堡,1998。

12. 《文学遗产》,莫斯科,1994,第 98 卷,第 2 分册,109 页。

13. 《文学遗产》,莫斯科,1976,第 85 卷,206 页。

14. 有关此类文章结构类型参见:洛特曼,《文章与读者结构》,《塔尔图大学学报》,塔尔图,1977,第 442 期。

15. 沃洛申,《文学创作剪影》,列宁格勒,1988,471、473 页。

16. 勃留索夫,《漫步诗林:宣言,论文,评论》,131 页。

17. 《1907 年 8 月 18 日萨普诺夫致库兹明的一封信》,俄罗斯国家图书馆,全宗号 400,序号 138,第 1 页。

18. 最初两部作品刊于《白夜》丛刊(圣彼得堡,1907),剧本发表在文集《喧嚣集锦第一辑》,由维·伊万诺夫喧嚣家庭出版社出版。

19. 遗憾的是,读者无法全面评价小说的思想意图,由于排字工的疏忽,最后几章没能刊登在《白夜》文集上,而后,库兹明也没有再版该篇小说。首次发表的正本为:库兹明,《漂浮的旅者》,莫斯科,2000。

20. 勃留索夫,《漫步诗林:宣言,论文,评论》,242 页。

21. 艾兴包姆,《论文学:不同年代的作品》,莫斯科,1987,350 页。同时参见维·伊万诺夫的犀利论文《论米哈依尔·库兹明的散文》,《阿波罗》,1910,第 4 期。

22. 马尔科夫的论文《库兹明的诗歌》对库兹明的诗作了极为详尽的文学评析(《库兹明诗集》,慕尼黑,1977,第 3 卷。该文在马尔科夫《论诗的自由》一书中再版,圣彼得堡,1994)。还有下列文章:拉夫罗夫、季闵奇克,《可爱的旧世界及未来时代》中《库兹明的肖像特点》,《库兹明作品精选》,列宁格勒,1990,3—16 页;季莫菲耶夫,《库兹明的七幅肖像素描》,库兹明,《演技场:诗选》,圣彼得堡,1994,5—38 页。

23. 加斯帕洛夫,《库兹明的艺术世界:形式上的词汇总和及实用大辞典》,《加斯帕洛夫著作选集》,莫斯科,1997,第 2 卷,《论诗》,第 424 页。

24. 参见:加斯帕洛夫,《20 世纪初的诗歌:诗的传统分节与实验》,《时间的联系:19 世纪末 20 世纪初俄罗斯文学继承性问题》,莫斯科,1992,362—367 页(同上,《加斯帕洛夫著作选集》,第 3 卷,《论诗》,384—387 页等)。

25. 参见评论:勃留索夫,《漫步诗林:宣言,论文,评论》中的《反响》,379 页;索洛维约夫,《天平》,1908,第 6 期,64 页;《古米廖夫三卷本文集》,莫斯科,1991,第 3 卷,34 页。

26. 参见:舒米辛,《库兹明 1931 年的一篇日记》,《新文学评述》,1994,第 7 期,177 页。

27. 《阿波罗》,1912,第 5 期,57 页。详见:波格莫洛夫,《一篇评论的故事》,《语文学》,1994,第 1 部,第 1、2 期。参见:阿扎多夫斯基,《论争吵的个人原因》片断,《新文学评述》,1994,第 10 期。

28. 日尔蒙斯基,《库兹明》,《交易所公报晨讯》,1916 年 11 月 11 日。试比较:日尔蒙斯基,《文学理论,诗学,词汇学》,列宁格勒,1977,107—109 页。

29. 楚可夫斯基,《安娜·阿赫玛托娃札记》,第 1 卷,1938—1941,莫斯科,1997,173—174 页。

30. 《古米廖夫三卷本文集》,第 3 卷,111—115 页。阿赫玛托娃指的是《阿波罗》杂志上发表的第一篇评论。

31. 参见:《阿波罗》,1912,第 2 期,73—74 页;《田地》杂志带插图的文学及科普附刊,1913,第 1 册,第 1 期,161—162 页。

31a. 参见:列克马诺夫,《论阿克梅一书及其他著作》,托木斯克,2000,第 45—50 页。

32. 安年斯基,《影像集》,莫斯科,1979,366 页。

33. 丘尔科夫,《今天与昨天》,《民权主义》,1917,第 12 期,9 页。

34. 1917 年 12 月 4 日记事。库兹明的日记引自波格莫洛夫和舒米辛准备发表的著述。

35. 详见:波格莫洛夫,《我们是被雷电击中的两根树干》,《俄罗斯文化相反的境界》,莫斯科,1996,314—319 页。

36. 齐维扬,《库兹明与20世纪俄罗斯文学》,《分析库兹明组诗〈一小碟拼盘〉》,44页。

37. 参见:埃特肯特,《鞭笞派教徒:教派,文学与革命》,莫斯科,1998,307—311页。

38. 莫丘利斯基,《当代俄罗斯诗歌的古典主义》,《现代笔记》,1922,11分册,376页(再版为:莫丘利斯基,《想像危机》,托木斯克,1999,194页)。

39. 详见:波格莫洛夫,《从评论看库兹明的诗》,《俄国现代主义文化》,莫斯科,1993;同时参见:波格莫洛夫,《库兹明:论文与资料》,莫斯科,1995。

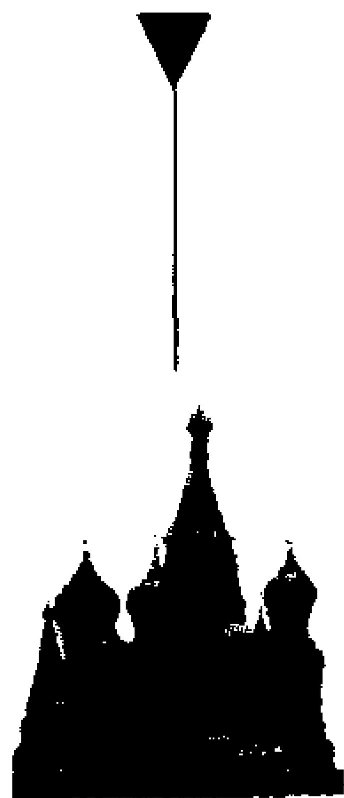
40. 什马科夫,《库兹明生活与著作研究》一文片断,《库兹明与瓦格纳》,维也纳,1989,41—42页。

41. 详见:波格莫洛夫,《读完的小说片段……》,《围绕〈鲑鱼破冰〉的争论》,《库兹明:论文与资料》,163—178页(参阅上述科学文献的注释)。试比较:埃特肯特,《索多玛与普叙赫:白银时代历史精神论文集》,莫斯科,1996。

42. 斯特鲁维,《与安娜·阿赫玛托娃在一起的八小时》,阿赫玛托娃,《一切了结之后》,莫斯科,1990,257页。

43. 《1936年3月15日戈列尔巴赫致阿尔希波夫的一封信》,《相遇过去》,莫斯科,1990,第7辑,247页。

44. 布洛克,《文集》,第6卷,440页。



第三十一章

阿克梅主义

◎叶尔米洛娃 著　陈松岩 译

20世纪第二个十年初，俄国文学生活中发生了一大事件，这一事件随着时间推移被研究者越来越认为具有重大意义：取代"自身穷尽了的"象征主义出现了一个新的文学流派，这一流派拥有一个古怪而又有些令人费解的名称——阿克梅主义。

当然，如果把这一对抗看作是同等文化力量的对立，这种认识至少是不正确的。象征主义"是全欧洲范围的思想理论、文学、造型艺术、戏剧领域的一大潮流，而奉行阿克梅主义的只有五六个年轻诗人（他们与'诗人行会'相关联，但自身又都与这个成分五花八门的组织相疏离），不能用同一个历史尺度来度量二者的规模"[1]。

阿克梅主义是对年轻一代象征主义者宣扬的神秘主义的反抗和排斥，这也是其自我确立的基础。它正面肯定的核心内容只是最近才被一些阐释者试图加以发掘。对抗的实质就在于，取代"俄国文学的最后一个大流派"（据晚年阿赫玛托娃身边一些人回忆，她正是这样来定义象征主义的）的文学流派，恰恰是以此使自身得以确立。也就是沿着这条线出现了时代的"断裂"。因为"通神术"的象征主义（阿克梅主义取而代之的象征主义）自身并不认为自己是文学流派，它更近乎"世界观"，而非"学派"，也正因如此，它十分广泛地涉猎了所处时代从神学到实用艺术不同领域的众多哲学美学观念。

“阿克梅主义”这一术语来源于希腊语 акме 一词，意思是“顶峰”、“刀锋”、“某物的最高级”、繁盛时代。不过，当时还有另一个术语，那就是“亚当主义”，这一术语实质上内容更丰富，因为它指的是那个给万物命名的最初的人，这就宣告了自己的原则是长位优先和初次命名。但是阿克梅主义也许正是因为其名称具有不确定性，而被更牢靠地确定下来，围绕着它渐渐出现越来越新的阐释。所以实际上到目前为止，研究者们无论对“阿克梅主义”概念本身，还是对其时间界限都还缺乏共识。

阿克梅主义作为一个完整现象比象征主义更难加以确定。年轻一代象征主义者们（首先是维·伊万诺夫）自己对自身世界观和象征概念的实质作了深刻和多方面的论述。给他们所划出的历史时代（“世纪初”的十年），充满了与之同类的社会和哲学氛围。阿克梅派的时代则不同，相比要短得多，他们在 1912—1913 年间发表的宣言中无条件接受的“世界”，很快就被战争摧毁了。

与象征主义对立的流派是在象征主义核心成熟起来的。阿克梅主义的发起者，首先是古米廖夫和戈罗杰茨基，他们都曾经是维·伊万诺夫“塔楼”的常客，许多作品也归功于与“塔楼”主人的交谈，特别是具体诗歌写作方面（这一点流派未来的首领古米廖夫也承认）。阿赫玛托娃和曼德尔施塔姆 1911 年在“塔楼”初次相见。1910 年 3 月维·伊万诺夫在“艺术语言爱好者协会”做了一个报告，在报告中概括了自己关于象征主义的思想，确定了其当时境况的本质。（后来根据这一报告以及他在“自由美学协会”所做的另一个报告的材料，维·伊万诺夫写下了《象征主义的遗训》一文，同年发表在《阿波罗》杂志第 8 期上。）报告引来的争论，表明了严重分歧的开始，反对者们还没有形成什么明确系统的观点，但已经站出来反对象征主义无所不及的影响。古米廖夫反对维·伊万诺夫，捍卫“帕尔纳斯派”的艺术原则，戈罗杰茨基责怪这位师长过分沉溺于宗教而偏离了现实主义的象征主义原则。

阿克梅派的“反叛”是在 1909 年底创刊的《阿波罗》杂志中形成的。这一杂志用自己的名称强调了自己更倾向于和谐、均衡、乐观的艺术（反对“狄奥尼索斯”精神）。杂志上既发表象征主义的巨擘（勃留索夫、维·伊万诺夫、布洛克、别雷）的作品，也发表未来的阿克梅派诗人（阿赫玛托娃、戈罗杰茨基、古米廖夫、纳尔布特、津克维奇）的诗作。《阿波罗》第一期就发表了古米廖夫的组诗《船长们》。一位研究者指出："对反叛者具有浪漫主义情调的歌颂和对‘父辈国度’的敌意，无疑在这里具有团体意义的潜台词：‘大地’、‘平凡’、‘此岸’的歌手们，正在起来反对象征派高雅的精神性和对‘高山’的神秘主义激情。"[2]

“平凡”和“大地”的概念当然需要加以明确，但是很明显，这是“反叛”的开始，而且是原始意义的反叛，因为这一反叛理论上还没有成形，古米廖夫此时还完全是在象征主义轨道上，尽管他的理解完全不是维·伊万诺夫式的。古米廖夫对象征主义的这一认识，表达在 1910 年他发表在《阿波罗》杂志第 7 期上的第一篇理论性文章《诗的生命》之中。从《阿波

罗》杂志最初几期开始，古米廖夫在杂志主持“论俄国诗歌书简”栏目，这一栏目对新出版的诗集做出回应。这些书评中所逐渐形成的一些观点，后来成为阿克梅派主张的基础。[3] 古米廖夫提到了已经终刊了的象征派的杂志《天平》，但是他强调象征主义还没有过时，因为它不是由某个人的意志所建立的，和“帕尔纳斯派”是由勒孔特·德·李尔个人意志所创建不相同，“也不像浪漫主义那样是社会变革的结果”。这一点很难让人认同，因为象征主义的产生即使不是社会变革的直接结果，也是对社会变革的期待和预兆，按照“法师们”的观点，这些变革也应该伴随着精神的变革。象征主义“是人类精神成熟的结果，这一精神宣告世界就是我们的想像。这样一来，只有当人类一旦拒绝这一命题时，它才会过时……而如今我们不能不成为象征主义者”[4]。(1913 年古米廖夫发表的宣言开始时有这样一段话：“象征主义已经结束了它的发展周期，现在正日趋没落。”[5]* 这里没有什么尖锐冲突之处，如果说在《诗的生命》一文中，象征主义被理解为人类精神史上不可避免的时段，那么到了今天，当新的潮流自我确立白热化的时候，象征主义也就只能被解释为被新潮流所“取而代之”的潮流之一)。

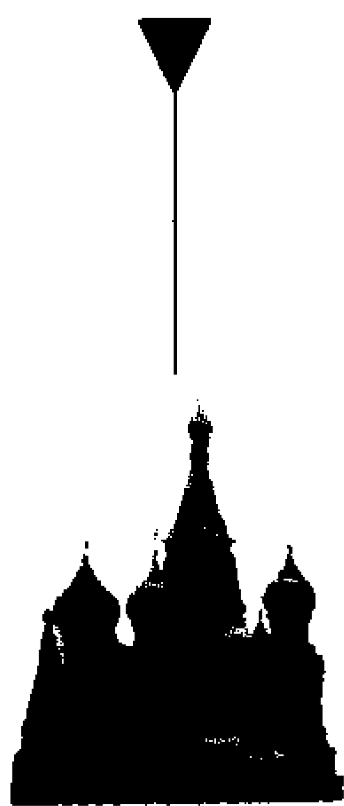
像“我们不能不成为象征主义者”，象征主义不会衰亡一类的话，维·伊万诺夫也讲过。但是，很自然，古米廖夫的阐释与伊万诺夫的“现实主义的象征主义”(这一点下面再论述)的观念截然对立。《诗的生命》一文，除了“保卫”象征主义，还包含最早宣布的一些美学原则，这些原则在多多少少变形后，后来在古米廖夫的一些文章和书评中得到进一步发展。他认为，诗应该是在极高的技艺水平上被创造出来的，但是诗歌形式的完美不是自足的，否则诗人就会变成“普通的体操运动员”，因为“……艺术产生于生活，又重新走向生活……身份彼此平等”[6]。后来这种平等发生动摇，古米廖夫不止一次谈到诗人具有祭司一样的使命，艺术具有神奇的力量，能够改造现实。他相信在非洲大陆深处住着一些自古以来无人知晓的部落，他们拥有关于世界的神秘知识，他希望能找到他们并拥有这些知识，成为一个“诗人、魔法师、宇宙的主宰”。在《诗的生命》中，古米廖夫举出了他所认为的真正的艺术创造应该具有的特点，那就是要有“思想和情感”、“阳光照亮的雕像的清晰”、“简明和精确”，“在这一切之上的是风格和姿态”[7]。在对“姿态”概念的解释中，反映了古米廖夫幻想诗歌能对读者心理产生近乎催眠的效应：“诗歌中的姿态，我是指词语的排列、元音和辅音的选择、节奏的加速和延缓，让读诗的人不由自主做出诗人的姿势，换上诗人的表情和动作，靠肢体的作用感受诗人本人所感受的东西。”[8]

《阿波罗》杂志内部“青年编辑部”与“白发智者”(其实其代表只是维·伊万诺夫)的对立，迅速上升为公开的争执和辩论，在“艺术语言爱好者协会”(“诗歌学院”)中、在文人和

---

*. 译文引自理然、肇明翻译的古米廖夫的《象征派的遗产和阿克梅派》，《现代国际诗坛》，第 2 辑，湖南人民出版社，1989。——译者注

艺人的咖啡馆“流浪狗”里、在许多杂志的版面上展开。1911 年底，由古米廖夫和戈罗杰茨基倡议，成立了“诗人行会”，这一团体提出要仔细认真地研究“诗的生命”，尤其重视“手艺”方面的问题。为首的是两大“辩护士”——古米廖夫和戈罗杰茨基（他们的意见被看作是不容争议的），还有一个“辩护代理人”、司库——库兹明 - 卡拉瓦耶夫。1911 年 10 月在戈罗杰茨基家举行的第一次会议还没有固定形式，与会人数众多（会上布洛克第一次也是最后一次在座），后来，用阿赫玛托娃的话来说，“工作开始了”。人们在会上阅读和讨论诗作，而且要求有确实的证据（提出“补充建议”）。会议分别在戈罗杰茨基、洛津斯基、库兹明 - 卡拉瓦耶夫以及古米廖夫在皇村的家中举行。



加入“行会”要由大多数人秘密投票通过。出席会议的人不一定必须是“行会”会员，更不一定必须是未来的阿克梅派诗人。经常参加会议的人，除了阿赫玛托娃、曼德尔施塔姆、洛津斯基、库兹明娜 - 卡拉瓦耶娃、纳尔布特、戈·伊万诺夫、莫拉夫斯卡娅、阿达莫维奇等“行会”会员外，还有库兹明、皮亚斯特、韦尔霍夫斯基、丘尔科夫、阿·托尔斯泰、克柳耶夫、赫列布尼科夫等人。

“行会”参加者还创办了自己的小刊物——《极北乐土》（洛津斯基主编），一共出了十期（1912 年 10 月 — 1913 年 12 月）。杂志上登载“行会”诗人的诗作，也有对诗集的短评（大多数出自古米廖夫之手）。与杂志同时他们还创建了一个同名的出版诗集的出版社，其中出版的诗集包括阿赫玛托娃的《念珠集》（1913），库兹明娜 - 卡拉瓦耶娃的《西徐亚人的头盖骨》（1912），戈·伊万诺夫的《上房》（1914），阿达莫维奇的《云》（1916），曼德尔施塔姆的《石头集》（1916，第 2 版），古米廖夫的《箭袋》（1916）、《篝火》（1918）、《瓷器馆》（1918）和长诗《米克》（1918）。

最后，在 1912 年底最终形成了我们一般所说的阿克梅主义（亚当主义）文学团体。1912 年 12 月，古米廖夫和戈罗杰茨基分别在“流浪狗”咖啡馆作报告，已经明确用诗歌的新道路来对抗“衰老了的”象征主义。古米廖夫的《象征主义的遗产和阿克梅主义》和戈罗杰茨基的《当代俄国诗歌中的几个流派》这两篇报告发表在 1913 年第一期的《阿波罗》杂志上，成为新流派的宣言。当时还有第三个“宣言”——曼德尔施塔姆的《阿克梅主义的早晨》，不完全明白由于什么原因没有被古米廖夫和戈罗杰茨基接受（曼德尔施塔姆的文章后来由纳尔布特倡议，1919 年发表在沃罗涅日当地的《汽笛》杂志上）。文章中对象征主义的批判更加细致，却并不能令人更加信服。不过文章中表述的新流派的信条，可以看作是阿克梅派的“多种可能必择其一”（语文学）观念的萌芽，后来被研究者加以发展。新流派的核心由六位诗人组成，分别是阿赫玛托娃、古米廖夫、戈罗杰茨基、曼德尔施塔姆、津克维奇、纳尔布特。（不久，戈罗杰茨基这个阿克梅主义 - 亚当主义的一大首创者便脱离了这个圈子。他那些轰动一时而又空洞无物的宣言，极富挑衅性地攻击象征主义者，败坏了新流派的名声。）

正如后来阿赫玛托娃所说，“并非日历上的、真正的 20 世纪开始了”。她坚定地把象征

主义留在了上一个世纪:“20世纪是与战争一道,开始于1914年的秋天。日历上的日期没有意义。毫无疑问,象征主义是19世纪的东西。我们对象征主义的反叛完全合情合理,因为我们感觉自己是20世纪的人,不想停留在上一个世纪。”[9]

对于象征主义来说,这并不准确,象征主义不属于19世纪,而是属于世纪交替之际,属于被称做20世纪“世纪之初”的历史时段。象征主义者敏锐觉察出自己属于历史的转折点,他们同等地面向俄国历史和文化的过去和未来,对于他们来说,历史本身既是日常生活的、也是形而上学的现实。人们热切期待的、同时也是骇人心魄的历史新事物的强大压力,令人不能不将其看作是世界之上的风暴和大灾变的余声或象征。

对19世纪俄国文学形象的新的、“象征主义”的阅读,没有使其变成需要考古专家来研究的“死物”(像20世纪“极端”的形式主义流派对古典文学的理解那样)。无论怎样明显地崇拜布洛克(“我们的太阳”),晚年的阿赫玛托娃在《没有主人公的长诗》中,还是把他彻底凝固在了那个时代:“这个人站在那里,/仿佛世纪初的纪念碑。”曼德尔施塔姆对布洛克历史作用的思考更有弹性,正是他对其作用作了标志性的阐释:“通过布洛克,我们看见了普希金,也看见了歌德,看见了巴拉丁斯基,也看见了诺瓦利斯,但却是以新的方式,因为他们都是永恒运动中统一的、永不枯竭的、飞奔远方的俄国诗歌的支流。”[10]飞奔远方、永不枯竭的河流的形象,意味着这一诗歌同等地属于未来和过去,但绝不是凝固了的时代的“纪念碑”。

当时的情形令人难以置信,因为到阿赫玛托娃认为是20世纪开端的1914年前,“终结的”不仅仅是象征主义,还有阿克梅主义——其在早期宣言中所提出的自己的时代,即其“有组织的”、“学院式的”时代非常短暂,大约只有一年半到两年。

随着战争的开始,“行会”的例会也中止了。阿赫玛托娃说,早在1913年末、1914年初的冬季,他们和曼德尔施塔姆就开始把“行会”当成了累赘,随后古米廖夫与戈罗杰茨基分手,亚当派分子纳尔布特和津克维奇离开行会,行会也不复存在。阿赫玛托娃所说的“我们”实际上只包括三位大不相同的诗人的联盟,古米廖夫死后,则是两个人无休止的对话,与“阿克梅主义”概念相去甚远。

后来曾有人多次试图使行会复活。1916年,行会“年轻一代”成员戈·伊万诺夫和阿达莫维奇本来决定复活这一组织,但是没有成功,“第二行会”只存在到了1917年春。阿达莫维奇回忆说,1920年古米廖夫“产生想法,第三次复活了‘诗人行会’——一个除了手艺和友情外没有任何东西使之联合在一起的人们的自由团体”[11]。古米廖夫在革命后最初的岁月积极参加启蒙活动,在许多文学创作小组办讲座、上实践课等等。在“第三行会”(确切地说是在“第二行会”,因为1916年的“行会”通常不计算在内)中,已经没有了阿赫玛托娃和曼德尔施塔姆,有的只是戈·伊万诺夫和阿达莫维奇、奥楚普、洛津斯基,有段时间霍达谢维奇曾出席过行会的活动,实际上基本围绕“行会”集聚的是一批青年诗人(“古米廖夫分

子”),他们以诗歌为生命,热情忘我地去认识诗歌规律。他们热衷于“手艺”的秘密,几乎像当年象征派诗人热衷“思想”一样,带着同样饱满的、近乎宗教般的献身精神。这已经不是“阿克梅主义”了,尽管其反对者(布洛克、库兹明、霍达谢维奇)在文章中用这一定义涵盖所有与“行会”相近的东西。

我们重申,阿克梅主义并没有建立起完整的观点体系、美学体系,所以阿克梅主义的“理论”,不应当从那些充满激情的宣言中进行概括,而应当从古米廖夫个别的文章和书评中、从他本人的创作中、从阿赫玛托娃和曼德尔施塔姆的诗歌实践中进行抽象概括(研究者们通常也是这么做的)。古米廖夫的文章,可以称得上是阿克梅主义体系的一系列“砖石”,比方说,“追求精确和言至意尽”(谈舍尔舍涅维奇[12]),“积极地欣赏世界”(谈戈罗杰茨基[13]),“追求称呼每个物品的名字,仿佛在爱抚它”(谈津克维奇[14])等等。

在对“象征主义的克服者”的研究中,通常会强调具体性、物质性、具象性是阿克梅派诗学不可分割的属性,他们对“尘世”的关注,与象征主义的神秘主义和抽象性针锋相对。魏德列很久以后,1968年在概括他称之为“彼得堡派”(他补充说,这一称谓比“阿克梅主义”概念要广,包括的诗人非常广,从安年斯基和库兹明到霍达谢维奇和后期的布洛克)诗学的特点时,极其简明地指出其特征:“……词语的物体意义占主导地位……高于其概括意义。”[15]

当然,当涉及个别诗人的创作,特别是阿赫玛托娃和曼德尔施塔姆的创作时,所有这一切都需要加上大量的补充说明,但是对阿克梅主义诗歌信条的总括性和最普遍的认识正是如此。奠定这一认识基础的是日尔蒙斯基1916年所写的文章《象征主义的克服者们》,在文章中他当即就指出了新流派的成就和缺损:“……语言使用中……高度的自觉性”,“词语搭配的线条性和精准均匀”,以及“艺术上的均衡……是靠一系列重大让步取得的:不是有形战胜了混沌,而是有意识地驱走混沌。一切得以体现,因此也就消灭了不可体现的东西;一切得以彻底表达,因为他们拒绝不可表达的东西”[16]。

很明显,如果认真地对待象征主义和阿克梅主义的对抗,就应该不去注意“宣言”中那些最令人反感的观点,例如戈罗杰茨基所宣称的,“玫瑰”到了阿克梅派手中最终成为了自身,带着自己的颜色和气味,以及古米廖夫关于象征主义一些古怪的观点。古米廖夫未必没有读过或者没有听说过维·伊万诺夫关于象征的论述,可以进一步推测,他在这里有意识地建立一道“误解”之墙:“尽管我们称赞象征派为我们指出了象征在艺术中的意义,我们还是不愿为它而牺牲其他诗歌表现方法,并去探索它们充分的协调一致。”[17](因此,古米廖夫认为,做阿克梅派比做象征派要难。)这次连勃留索夫,这个此前在与通神术的象征主义宗教神秘主义斗争中一直支持“反叛者”的人,都被激怒了:“多么天真的词语误解——把象征主义、艺术创作的基本法则以及什么‘其他诗歌表现方法’放到了一个平面上。”[18]

要不是曼德尔施塔姆在更晚一些的文章(1922年)中言辞尖刻的攻击持同样的观点的话,那么就可以说这种误解是“天真的”了:“形象像稻草人一样被掏去了内脏,并被填充

进别人的内容……没有一个明确的词语，有的只是暗示、言犹未尽。玫瑰向少女点头，少女向玫瑰点头。谁也不想成为他自己。"[19]

但是就是这些责难也没有触及象征概念的本质。我们提醒大家注意，象征主义学说的一个最重要的方面，被新流派的信徒（自觉不自觉地）不想去发现。那就是关于象征的物质性的学说，"忠实于物质的原则"。维·伊万诺夫所坚持的正是这一点，而且不只是他在《阿波罗》杂志范围内寻找与杂志"青年编辑部"的接触点的时候（像某些研究者有时所以为的那样）。接近 1910 年的时候，维·伊万诺夫关于"现实主义的象征主义"的观点，就已经明确形成，并且不止一次被重复："a realibus ad realiora"，即"从可视的现实出发，通过它走向同样事物更现实的现实，内在的、隐秘的现实……"（1908 年的文章《当前象征主义中的两种自然力》[20]）

用巴赫金的话来说，象征"标志着事物的现实本质"[21]。"可视的现实"并不被象征主义者们所怀疑；正是在这当中，在"同样的事物中"确立了真正存在的在场。（实际上，曼德尔施塔姆在自己的宣言《阿克梅主义的早晨》中，也把这一点说成是阿克梅主义的最高信条："要热爱物质的存在甚于物质本身，热爱自己的存在甚于自我。"[22]）

维·伊万诺夫坚定地发展和变化了这些原理："真正的象征主义更习惯于描绘尘世，而不是上天……它不偷换事物，当它说大海时，指的就是尘世间的大海，说到雪峰时……，指的就是尘世的山峰。"[23]

魏德列几乎逐字逐句地重复了这些论断，将之阐释为"彼得堡诗学"的一个属性："所有三位诗人（古米廖夫、阿赫玛托娃、曼德尔施塔姆——本章撰写者注）完全可以追随他们中的一员高呼：

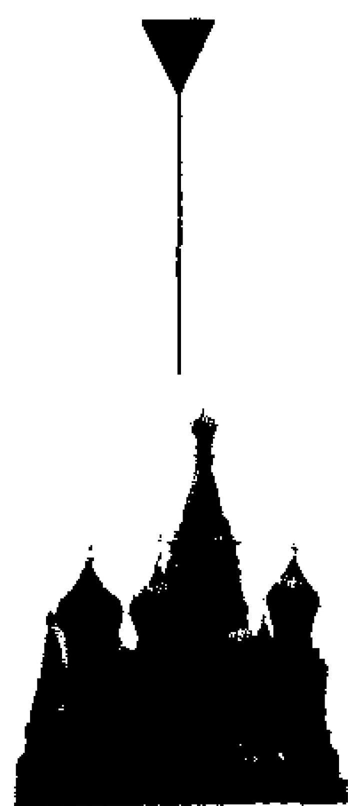
> *如果想要真正歌唱*
> *敞开心胸歌唱，那么最后*
> *一切都会消失，只剩下*
> *空间，群星，还有歌手"* [24] *

魏德列还解释道："'空间'不是时间的相关物，而是荒原的宽阔，'群星'便是天空中照耀荒原的群星本身，而歌手也的确是'骑在马上，闭起双眼'，编起'随意的歌谣'，然后才是描绘'一般'的诗人。"[25] 反对象征主义的评述和伊万诺夫对象征主义原则的界定完全吻合。区别只是强调重点不同："彼得堡诗学"中物质的意义占主导，而另一个则是在物质中发现其真正的存在，用维·伊万诺夫的话说，不是"声音的力量"，而是"共鸣的威力"。

*. 这是曼德尔施塔姆 1913 年创作的一首诗的最后一段。——译者注

弗洛连斯基在自己的日记中，根据自己个人的生活感受，最直截了当地表达了对事物和象征二位一体本质的认识："事物是二位一体的，精神和物质一体的，是象征，我最珍视的是它的直接性、具体性，具有自己的肉体和心灵。在它肉体的每一根血管里，我看见和想要看见……心灵，统一的精神实质；我坚信肉体不仅仅只是肉体，只是僵化的、外在的东西，我同样坚信不可能、不必要而且是过于自信地把心灵当作无肉体的、脱去了自己象征外衣的东西……我想看见心灵，但我想看的是被体现出来的心灵。如果这会叫人感觉是唯物主义的话，那我情愿被人这么叫。但这不是唯物主义，而是对具体性的需求，或者说是象征主义。所以我永远是一个象征主义者。"[26]

这里清楚体现了所谓"有机的"、天然的象征主义，它不是"艺术流派"（或者甚至不是潮流），但未必不是与生俱来的一种坚定的世界观，它不可能被外来的哲学信念以及文学锤炼所取代。这是一种视线博大的天才，一种发现"神圣之物"（维·伊万诺夫），一种无论"事物"如何具体物质化，都能认识其"精神实质"的能力。象征主义者们，无论他们怎样（实际上的以及归咎于他们的）倾向于"抽象"，他们都完全可以重复费特的词句："不是我，我的朋友，而是神的世界富有。"



霍达谢维奇深刻领会了象征主义的思想和感情形象的本质，他写道，当时存在着象征主义的特殊空气，象征主义的圈子，"存在着土地神（genius loci，拉丁语——本章撰写者注）"。霍达谢维奇本人也呼吸着这一空气，这一空气吹拂得非常之广……（霍达谢维奇与象征主义和阿克梅主义的关系问题，本文不加涉及。）"象征主义者及其周边的人善于彼此相认……在面对同时代的异己人时，他们是自己人，'不由自主的朋友'……象征主义者们'不会杂交'。这便是规律，是文化生物学。"[27]

对于维·伊万诺夫以及其他象征主义者来说，重要的是和颓废派划清界限（这一内在斗争贯穿整个象征主义历史），清楚地划分开"真正的"、"现实主义"的象征主义和颓废派的、"唯心主义的"、"幻想主义的"象征主义，并且认为颓废派一个最大的危险是它能够熔化"健康的经验论"坚固的外壳。这就不仅仅只是时间框架内（早期的颓废派阶段和"降神法术"的象征主义阶段）象征主义内部两个潮流之间的斗争。正如霍达谢维奇所指出的，"象征主义很快便自我察觉到，颓废派是游荡在其血液中的毒药。后来所有其内部发生的内战，不是别的，恰恰是健康的、象征主义势力同病态的、颓废派势力所展开的斗争。最糟糕的是即使是最纯正的象征主义者也或多或少同样身受颓废派的毒害"[28]。霍达谢维奇在谈到阿克梅派时说，"他们正是在、也只是在与象征主义、与健康因素作斗争，并且最终把自己锤炼成最纯正的颓废派"（出处同上）。

阿克梅派所提出的许多主张，让人有理由得出类似的结论，也不只霍达谢维奇一个人把阿克梅主义看作是"1912 年演出季节的颓废派"（菲洛索福夫）。前面引用的古米廖夫说象征主义好像在主张世界只是我们的想像的论述，纯粹是颓废派性质的；库兹明－卡拉瓦

耶夫宣扬的阿克梅主义“归还给艺术摆脱任何旁的要求、自由表现人类精神的创造力的权力”[29]的主张，表明其重归颓废派的唯美主义。

艾兴巴乌姆在自己关于阿赫玛托娃创作的文章中，正面肯定了阿克梅派对早期“唯美主义”的象征主义的回归，他说：“阿克梅主义是现代主义的最后声音。它的特点是，不是建立什么新传统，而是部分地拒绝后期象征主义者所提出的、并且使其自身创作实践复杂化的某些原则。难怪阿克梅派把安年斯基推为自己最重要的导师，是他比别人更多地原封不动地保持了早期的、被称为现代主义或颓废派的象征主义的特点。这里保留下来的唯美主义的立场，正是运动本身的出发点，也是后来因迷恋把宗教哲学作为自己的艺术倾向基础而脱离开去的分歧点。”[30]

“健康的象征主义”斗争锋芒所针对的颓废派的基本表现便是唯美主义、个人主义，宣扬自主开创和自我满足的个性拥有绝对的权力。在维·伊万诺夫看来，颓废派的象征主义者，是把象征当作“纯主观内容特定客观化的手段”[31]。象征主义内部的“内战”刚刚过去，所以这段言论既是针对早期象征主义，也是针对不久前“作战”时的敌人别雷，别雷当时认为象征主义是“力求把现实的形象当作是表达人所感受到的意识内容的一种手段”[32]。

古米廖夫响应的正是这一原则，只不过是将其作为阿克梅派的原则。比如，他在为曼德尔施塔姆的《石头集》所写的书评中指出，诗人在这里从象征主义转向阿克梅主义，“他出色地运用了这样一个知识，即任何一个形象都不具有自足的意义，其用处只是后来为了尽可能充分揭示诗人的心灵”[33]。在谈到戈罗杰茨基时说，他“作为阿克梅派诗人（着重号为本章撰写者所加）描述的不是美，而是自己对美的感受”[34]。这一从客观向主观的重心转移，并不是这位流派领袖的偶然口误，而是阿克梅主义的一大重要方针，是其特有的人类中心论的一种表现（就像“集约性”和反心理主义是维·伊万诺夫的象征主义方针一样）。

总而言之，无论我们援引多少日常的、具体的、尘世的实在之物的例子，来证明其属于阿克梅主义（或者“诗人行会”），这些实在物离开对上下文语境的分析都没有任何意义。具体的“物”，甚至是特意强调的具体的、几乎可以触摸的“物”，可以同样成功地存在于现实主义、象征主义、阿克梅主义、超现实主义、后现代主义等等流派之中。离开上下文语境（包括整首诗、诗人的整体创作以及流派的总方针），“物质性”不可能成为其归属于某一流派的证据。

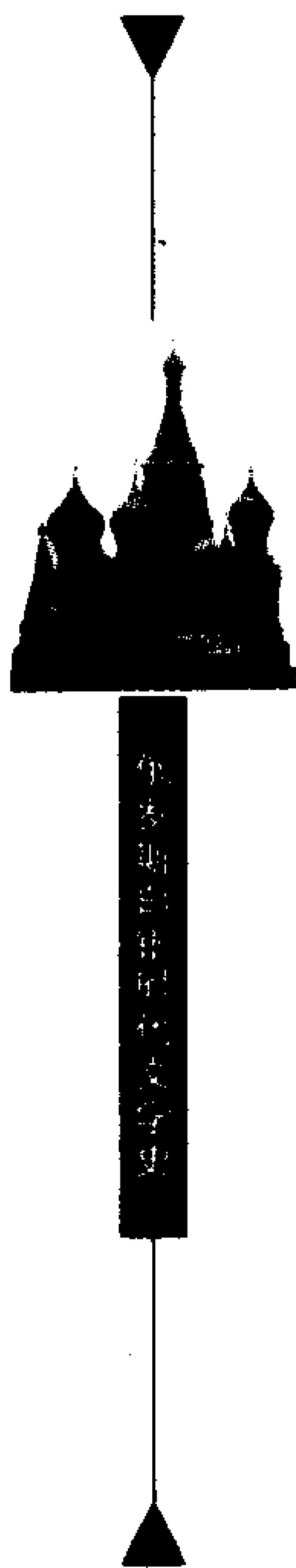
比如，我们在布洛克《我被钉在小酒馆的柜台上……》一诗中，可以读到下列的诗句：

> 只有那金黄的马具，
> 整夜都看得见，整夜都听得见……

此时此刻一切都实实在在的存在着：夜、三套车、马具等等。但是只要稍稍了解“法师们”的各种象征标志，就很容易看出，这些细节具有多重复杂、遥远的回声：对为崇高献身

理想的背叛，深陷于夜的黑暗；但即使在黑夜中也鸣响着早期象征派的“金子”的主题，不倦地向失聪的心灵（“而你，心灵，耳聋的心灵……”）提醒着这一“背叛”。这首诗有自足的意义，但又指向其他（象征主义自身的、普遍的）上下文语境，有“共鸣”，有“声音的回响”，是这些东西使这首诗歌成为象征主义诗歌。

象征主义一开始便具有的建设生活的意愿，不能不影响到艺术创作，因为正是从这里得出结论，认为艺术最终只是改造现实的杠杆和手段，这就导致了抹煞艺术与生活之间的清楚界限（布洛克对此十分担心）。在现实存在的每一点中都必须要揭示出“最高意义”的存在，这一要求本身就有可能导致（特别是在象征主义外围模仿者那里）使象征退化为常见的、抽象的隐喻，成为“老生常谈”。因此阿克梅派就有了某些理由去说“象征主义喊叫‘难以言表’太多、太响，以至于这种‘难以言表’像纸币一样到处流传”[35]。离开弗洛连斯基在自传中清楚表达出来的那种有机的象征主义世界观，象征主义的形象性很容易退化为曼德尔施塔姆所尖刻批评的“难以言表”的无聊游戏。



魏德列，这位霍达谢维奇的朋友和创作的赏识者，与其在对象征主义的评价上产生分歧，他更看重“彼得堡派诗学”。他在回忆库兹明在《阿波罗》杂志第 4 期上发表的文章《论美妙的清晰》给他留下的印象时，把它和布洛克在第 8 期上发表的《论俄国象征主义的现状》一文加以对照，他说：“这篇文章毫无拘束的口语化言辞，与布洛克文章抒情诗般亢奋、抒情诗般支离破碎的混乱言辞有天壤之别。那样的话没法再谈论诗歌。”[36] 从魏德列文章的上下文来看，在他看来，那样的话也没法创作诗歌。

我们认为，库兹明文章的情况有些复杂。这篇文章通常被看作是一篇“前阿克梅派”的宣言，而实质上并没有超越对维·伊万诺夫当时所制定的象征主义“外部规范”的认识。他当时所说的“外部规范”与库兹明的精神实质完全一样：“人们重又喜欢那些古老的的信条，如形式的封闭和统一、和谐和尺度、朴实与直率……”[37]

如果说按照霍达谢维奇的说法，“象征主义的出现不可避免”的话，那么在一定意义上阿克梅主义的出现也是不可避免的，正如同时代人所理解的那样，其特点是感情的节制、准确、线条清晰、艺术均衡、无拘无束的口语化言辞、“词语的物质意义占主导”。

阿克梅派诗人在这方面拥有一些具有影响力的先导。首先被提及的便是安年斯基和库兹明的名字。前者的影响被绝对承认（“而那个我奉为导师的人”——阿赫玛托娃），后者的情况要复杂一些。晚年的阿赫玛托娃坚决否认库兹明所起的作用，总的来说对他的批评极其尖锐，甚至到了在《无主人公的长诗》中称他为“最优雅的撒旦本人”，把他直接当作魔鬼的程度。他成了 1910 年以后十年间所有闪亮和恶劣狂欢节首要的反英雄，几乎成为罪魁祸首。长诗一开始就引用了库兹明的典故，如“安提诺俄斯”*、“绿色的烟雾”、“莫非是大

*. 古希腊的美男子，俄底修斯漂泊时其妻子的求婚者之一，后被俄底修斯所杀。——译者注

海？"（库兹明原文是"乐队中奏响受伤的大海，/ 绿色的国度追随蔚蓝的蒸汽"；绿色的国度是贯穿库兹明长诗《鲑鱼冲击坚冰》全篇的形象）等。而最重要的一点，阿赫玛托娃全诗都是用《鲑鱼》其中一章（《第二次打击》）的诗节写成，不过有一点区别，彻底改变了库兹明诗节的音响效果。库兹明作品中，每一诗节最末一行不押韵，以此给人制造一种动荡的未完结性、"开放性"的印象。阿赫玛托娃则用押韵作为诗节的结束，这是阿克梅派主张的精确性占了上风。如今这被称之为"阿赫玛托娃诗节"。

最先指出阿赫玛托娃创作的"物质性"特点的是库兹明，正是他最先在《黄昏集》的前言中将其作为一位年轻的、但又是一位"真正的诗人"介绍给公众。库兹明仿佛是给诗歌面向生活"具体的碎片"的许多可能的表达方式作了简明的分类："可以热爱物质，就像收藏家一样，或者是像留恋感观依赖的人们一样，或者将其作为感伤的纪念物……与其他爱物者不同，安娜·阿赫玛托娃拥有一种能力，恰恰能在物质与所经历的时刻难以理解的联系中将其理解和热爱。"[38]

流派的领袖古米廖夫似乎没能充分肯定阿赫玛托娃创作的"实物性"的作用，他在给其第二本诗集（《念珠集》）所写的书评中说，"阿赫玛托娃了解观照外在的喜悦"[39]，但是仍然仿佛达不到"真正的诗人"的程度，真正的诗人能够"快乐地接受世界的所有方面"。因为（这一评价也是许多人对阿赫玛托娃诗歌进行评价的基础）她热爱的是"自己的孤立无援"。也就是因此，"那些拥有对精神所有经历过的阶段恋恋不舍的猫一样记忆的人们，会感到阿赫玛托娃的书既激动人心，也弥足珍贵"（出处同上）。这里有一点指责的意味，但依恋精神所有经历过的阶段这一特点，本身是古米廖夫以其对诗歌具体评价所特有的那种洞察力所理解把握的。同时我们还要指出被古米廖夫予以负面评价的阿赫玛托娃创作的另一个特点："……她的主题经常无法穷尽于一首诗的范围，其中许多东西似乎没有依据，因其没有讲完。"[40]

但是也就是"没有讲完"和"没有依据"（与诗歌明显的精确性和"完结性"一道）在很大程度上构成了阿赫玛托娃创作的独特性。诗歌本身就仿佛已经包含着对以前发生的某事的回忆，确立下牢固的语境衔接，比如"我们最后一次见面 / 是在以往一贯见面的沿岸街上……"，"我知道，知道——重又是滑雪板 / 发出干涩的吱呀声……"，"啊，这又是你……"，"我爱您，我爱上您 / 还是在那时……"，"一切尽如从前：餐厅窗户 / 扑打着暴风雪微小的雪片……"，"我的影子留在那里思念至今……"，"莫非你欺负我 / 就像上次一样……"，等等。

这些诗给人一种感觉，那就是主人公所回忆的事件出现在更早一些的诗作中，但是热心的读者会白白浪费功夫在前面写的作品中寻找"上一次"，因为事件发生在文本之外。这里好像在和读者作挑逗游戏。这一特点并不是在其晚年的抒情诗中才出现，这完全可以用生活经验和创作经验的积累来解释，但却（古米廖夫也指出）立即就被当作其诗歌世界不

可分割的特点。季闵奇克把这一特点概括为阿赫玛托娃诗学的“历史主义”(“历史主义”被看作是阿克梅派诗学区别于象征主义的总体特征):“历史主义的特点极富表现力地体现在她晚年的创作中,特别是在《无主人公的长诗》中。但要着重强调一点,历史主义这种反映方法正是产生于阿赫玛托娃诗学核心内部。她在1910年以后十年间的诗歌风格的许多不同特点,为这一方法提供了良好基础。那就是抒情诗作的‘可证性’,所有诗作对时间的极端依赖,一首诗与整本诗集抒情情节连续的‘反向运动’,当文本给读者提出‘真实性’(用时间标注和献辞)时,作者与自己的主人公以及甚至是作者与文本的疏离。”[41]

这里未必需要专门探讨一个并非简单的问题,那就是我们寻找文本外现实多大范围合适,这种寻找是否有什么范围。“你们真该知道,从怎样的垃圾中/生长出诗歌,它不知道羞耻。”阿赫玛托娃写道。但我们已经“知道”,而且问题只在于由于知道这一点,我们对抒情语段价值的感受得到多大程度的丰富。如果我们承认“没有根据”和“没有讲完”包含在诗人的创作意图中(饶尔科夫斯基称之为“刻意的没有讲完”[42]),而不是古米廖夫所认为的是一种缺陷的话,那么研究者(读者)好奇的范围就要大大收缩,因为剥夺了诗歌的“神秘性”,我们就破坏了诗人的创作构思。

至于“物质”在阿赫玛托娃诗歌中的作用(特别是那么广泛和自如引入诗中的日常生活用品),它们在这里是被当作“背景”、“环境”、“布景”。阿赫玛托娃诗歌中的“实物”是替代和克制抒情情感的“客观相关物”。

“实物”也可以是主人公略微“戏剧化”的、雕像似的、具有大致轮廓姿态的外貌本身,如“她坐下,仿佛是陶瓷偶像,/姿态是她早已选定”,“我那没有卷曲的额发,/几乎垂落到了眼眉”,“深色的面纱下我紧抱双臂……”,“我只有一种微笑:/微微显现嘴唇的翕动……”等等。正如阿韦林采夫所说,在阿赫玛托娃笔下,“如同早期库兹明一样,所有这一切都是作为戏剧布景使用,在其背景下抒情的‘我’展示自己可供戏剧化表现的存在”[43]。

对自然世界的描写也具有这一特点。在阿克梅派那里,大自然不具有自主和自足存在的属性(这一存在的本质为丘特切夫以略代宣言性质的形式予以表述:“大自然并不是如你们所想:/不是模型,不是无心灵的圣像——/它有自由,它有心灵,/它有语言,它有爱情……”)。对于象征主义“巫师”而言,根据象征概念本质,自然世界是神圣的,渗透“神的能量”,所以艺术家的使命就是竖起耳朵,大睁双眼,倾听其“心灵”,理解其“语言”。

日尔蒙斯基在谈到阿赫玛托娃的“风景”时说,风景是“心灵感受必然的联想背景,但是没有与其可见的联系”[44],就是说风景不必然十分明显表现诗歌主人公心灵的波动,就像绝望时刻错戴在另一只手上的“手套”,但仍然起到背景或标志的作用。

库兹明尽管钟爱“人间生活的美妙和琐碎”,但是在他那里还是对“实物”的存在性的象征主义感受占了上风:“一小滴水中都有上帝。”他的多层次、复杂的长诗《鲑鱼冲击坚冰》中的一章就讲到了完整的象征主义世界观的丧失:

须知应该承认，愚蠢的人才会
执拗地声称，在语言的背后
隐藏着某种“最高的意义”……

这种丧失有精神灾难的威胁：

再用不了多久——我会完全失明，
玫瑰会成为玫瑰，天空成为天空，
再不是别的东西！那时我是尘土，
又一次回归到尘埃之中。

让“象征主义者”害怕的，正是让“阿克梅派”喜欢的——“玫瑰会成为玫瑰”——“再不是别的东西！”

换句话说，我们可以提出一个初看起来很荒谬的论断，那就是象征主义者的“实物”，比阿克梅派拖入人的范围、“人文化的”“实物”拥有更多的自主性、存在性（这里我们暂时只是靠近非常重要的曼德尔施塔姆的“器具”的概念）。

大家公认安年斯基给了阿克梅派巨大影响。古米廖夫指责象征派说，不是他们，而是阿克梅派最先承认和肯定了安年斯基。“物质性”和“联想性”、心灵世界和物质世界的“连结”实际上变成新诗艺的强有力手段。安年斯基因其参与《阿波罗》事务、支持“青年编辑部”而让阿克梅派感到亲近。阿赫玛托娃讲到过当她看见《小柏木匣》清样后她是如何震惊。无疑，安年斯基的“精细的心理描写”和“高度的散文化抒情”（曼德尔施塔姆语）影响了她的诗歌。不过，曼德尔施塔姆有一次竟说出这样的话，说安年斯基能为我们所知是凭借他的方法在阿赫玛托娃那里的“通俗化”。这一点在阿赫玛托娃早期一首名为《仿安年斯基》的诗作中最为明显。这首诗放大了其“颓废派”的抒情特征，更像是篇滑稽性模拟：“我只喜欢瞬间的欢愉 / 还有蔚蓝菊花的花朵”。安年斯基世界的“实物性”被阿克梅派在外在层次上所接受。安年斯基创作深刻的悲剧性恰恰在于，他的“物质”（而这又永远是“受难之物”）是自主的，承受着与人同等程度的苦难。安年斯基、库兹明、维·伊万诺夫那里的自然物和日常物品，紧密“连结”着人，或他们共同的苦难，或其共同的对“最高现实”的快乐参与。阿克梅派的大自然不具有自身的（可怕的或美满的）自主生活。

早期阿克梅主义的一个主要公设——毫无保留地、快乐地接受世界，很快就被阿克梅派诗人自己的创作实践所推翻。

只有曼德尔施塔姆在这个意义上可以和维·伊万诺夫或库兹明相匹敌。即使是在他早期的、象征主义颓废派的诗作中，就透露出纯粹的存在的快乐，仿佛稀薄云雾中一缕微光。曼德尔施塔姆早期的世界，是几乎没有实物的世界，诗歌仿佛轻飘飘地在透明的虚空中运动，“天空暗淡，带着古怪的反光”。心灵的世界与这虚幻般的世界浑然一体，“无法消除的昏沉，/ 思绪朦胧的丁东”。“我”只是说明自己存在的这一事实，他在小心谨慎地触摸自己的边缘、周围世界的边缘。无须从未被人的意识所扭曲的、与“生活本原”融为一体的完整世界中，分离出美的化身、言语的表达，“阿佛洛狄忒，依旧作泡沫吧，/ 言语啊，请你回归为音乐”。诗人开始小心翼翼、缺乏自信地摸索着向存在的意义运动，对其半带疑问：

难道我是真实的，
死亡真的会到来？

为何心灵如歌一般，
亲切的名字又那么少……

为什么音乐那么少，
又为何如此寂静？

透过昏暗朦胧的存在，开始渗入快乐存在的主题，这一点在曼德尔施塔姆早期创作的或许是最完美的一首诗中得到了表现：

为了呼吸与平静欢乐的生存，
你说，我该向谁表示谢忱？

我是园丁，也是小小的花朵，
我并非独自面对昏暗世界。

我的体温，我的均匀呼吸
已经浸润了永恒的玻璃。

这里又开始出现曼德尔施塔姆一个重要的母题——“温暖”。被“永恒的玻璃”包围的“世界牢狱”并不令其害怕，这更像是“温室”，“玻璃”便成为保护他的“平静欢乐”必不可少的屏障。“天空”和“星辰”在曼德尔施塔姆那里是异己的、可怕的因素（“我感到面临神秘的

高空/有一种无法战胜的惶恐"):

一旦永远闪烁的星辰
不正确地抖动一下,
它们那生了锈的别针
会让我遭遇到什么?

阿克梅派1912年的"反叛",在曼德尔施塔姆那里有机地成熟起来,不可避免地要走出朦胧的、不定形的世界,但绝不是朝向"最高现实",而是朝向准确清楚、结构定形的此岸世界。"石头"(曼德尔施塔姆以此命名整部诗集,这是他新组诗和新世界观的核心形象)标志着世界坚固的密度、它的重量和清晰轮廓,最重要的是标志着一种建设精神,一种富有活力、积极面对世界的精神,这完全符合流派领袖所发出的要求。无论是诗还是文章都发出挑战性的音调、论辩性的激情:

我仇视星光
单调星辰的光亮。
你好,我久远的谵妄——
箭一般高塔的身量!

石头,去变成花边,
去成为蜘蛛网,
用你纤细的针尖
刺伤天空空虚的胸膛。

"我"最终与危险的宿敌摆脱纠缠:人工高塔的"针刺"回击了星辰的针刺。曼德尔施塔姆解释说:"对那些充满建设精神的人而言,阿克梅主义并不轻率拒绝自身的沉重,而是快乐地接受它,以便唤醒和运用建筑方面沉睡于其中的力量。"[45]"建设意味着与虚空作斗争,给空间催眠。良好的哥特式塔楼的塔尖是凶恶的,因为其意义是刺破天空,责怪它一无所有。"[46]所以,也许正是《石头集》时期的曼德尔施塔姆,可以算是最标准的阿克梅派诗人,用瓦西里·吉皮乌斯的话说,是"逻辑上认真负责的、所有人中最彻底的一个,到了走极端的程度"[47]。

把阿克梅主义看作是某种新的颓废派的看法,在流派首领——古米廖夫的创作中可

以找到重要证明。早期宣言中特意强调出来的精神饱满、意志坚强的基调，在更近距离地了解其诗歌的条件下，似乎成为覆在深渊上的一层帷幔。

人们经常会把古米廖夫说成是一个"象征主义者"。在其早期诗作中，明显看到巴尔蒙特、当然还有勃留索夫的影响，也有《丽人集》的回声。这不仅有惯常使用的一些语义聚合，如"非尘世的言语"、"苍白的女皇"等等，而且还有对担负拯救世界使命的女性形象的相近似的观念。这些"索非亚术"* 的回声也响起在其晚期的《致蓝色的星星》组诗中。古米廖夫曾经努力把布洛克的一些形象非神话化，他关于"美妇人"的一段话非常著名："只不过是诗人初恋的姑娘。"[48] 在《论俄国诗歌书简》的注释中，引用了古米廖夫对布洛克的《骑士团首领的脚步》一诗文本的一段有趣的解释："……从情节上这实际上只是在现代化城市环境发生现代通奸行为，一个复仇的丈夫坐着汽车去找妻子的情夫。"[49] 当然，这里是故意揶揄和贬低形象，但是在《致蓝色的星星》组诗中，神话化的少女形象和散文化的注解这两种意向仿佛联成一体，组诗是对"世界大战的第四年，/ 古米廖夫不幸的爱情"这一主题忧伤的自嘲。

通常人们所说的古米廖夫的象征主义，恰恰是被霍达谢维奇称为"病态"的那种象征主义。例如，在谈到古米廖夫的《肇始之长诗》时，格列耶姆指出，在诗中"起最大作用的是象征主义遗产，即古米廖夫极力要否定的东西……在《长诗》某些地方故意含混的、抽象的东西达到了极端程度，几乎到了丑化象征主义的程度"[50]。而与之相关联的是古米廖夫色彩绚丽的异国情调以及对异国土地热切的思念。

古米廖夫的诗总体来说是极度悲观主义的。早期阿克梅主义所说的"鲜花盛开"的土地，完全不在这里，不在诗人身旁：

> 那里一切都在闪光，在运动，
> 在歌唱——我和你在那里生活。
> 而这里就只有我们的倒影，
> 被散发臭气的水池所俘获。

这首诗(《康佐那之二》)是其最后时期的作品之一(1921)；而在以前所写的《康佐那之一》情形相反，肯定了这里和女人，那个"……不该与之一起 / 飞向高空"的女人。两首不同写法诗作的组合，更加强调出世界被划分为"这里"和"那里"两重天地。

*. 原文为 софиургический。София 是索洛维约夫、布尔加科夫等宗教哲学家经常提到的一个概念，词源可能来自古希腊的"智慧"一词，经常被描绘成女性形象。按照布尔加科夫的说法，теургия 指的是神以人的形式并通过人在世界上完成的行为，而 софиургия 则是指人由神的智慧完成的行为，София 在某些场合被描述为实现了的"神的无上智慧"(Божия Премудрость)。——译者注

“二元论”的焦虑、对“某个地方闪光的美”(假如想起安年斯基的表述)的苦痛贯穿古米廖夫的整个创作,赋予其深度忧郁的色调。安年斯基早在古米廖夫早期还不成熟的诗集《浪漫之花》中就看出了这种忧郁,并且认为这是民族特征,自己感到很亲近:“我还喜欢在这位诗人异国情调的假面中,有时不仅能感觉出纯斯拉夫式的阴郁,还能感觉出自发的俄罗斯式的‘对痛苦的寻求’……”[51] 安年斯基所看出的“阴郁”在古米廖夫更晚一些的诗作中几乎达到绝望的程度,在其最后一部诗集《火柱》(古米廖夫死后不久才问世)中带上了悲剧性特征。

这里要补充一句,假如认真倾听安年斯基的话语,那么那些具有代表性的(不管是针对古米廖夫诗歌的责难者还是拥戴者而言)对其非俄罗斯性的“指责”就可能失去效力。他的确焦虑的是俄罗斯这一最近的现实,即使是所有彼得堡诗人所珍爱和歌颂的“荣耀和灾难之城”,包括皇村,据阿赫玛托娃证明,在他看来似乎也有些“散文化和世俗化”[52]。因此——

……真想要那陡崖险峻
白雪覆盖银色的巅峰,
还有那暗紫、乌黑的阴云
笼罩在雪崩轰鸣的上空!

他的类似阿赫玛托娃的“手套”或库兹明的“白面包”的一个标志便是“精美绝伦的长颈鹿”:“可你太久地吸入沉重的雾气,/除了雨,你再不想相信什么。/……你在哭?听我说……在遥远的乍得湖上/精美绝伦的长颈鹿在逡巡。”为什么要出现这只不带彼得堡雾气的长颈鹿?这当然是纯俄罗斯式的对某个地方存在的完美生活的焦虑,这一生活色彩鲜艳、内容丰富,与古米廖夫平生的“朝圣”行为密切关联。(当人们回想起曼德尔施塔姆确定的阿克梅派特征之一——“对世界文化的焦虑”时,问题往往归结于将阿克梅主义纳入世界语境中,归结于引文的回应;而“焦虑”一词通常不被加以思考,尽管直接被提及的是“俄罗斯式的忧虑”和朝圣的概念。)

远方漫游的缪斯,在古米廖夫那里仿佛是试图借助水平位移寻找垂直——那“一切在闪光,在运动”的国度。他所歌颂的欧洲城市并不比比“太阳更炽热、更金黄”的“维纳斯之星”更具现实性。他羡慕“动身离开者”(这也是该诗的题目),不是因为后者能亲眼看见意大利的大海和美丽的城市(“我本人一次也未亲身经历过”),而在于出发、去“自由自在生活”这一思想本身:

当我内心为强烈嫉妒所充满,

我不在意自然、在意年代久远，
而是你看见了远方漫游的缪斯，
拥有其全部装饰的缪斯。

难怪这里三个词都是以大写字母开头。*

在古米廖夫的诗歌中，有心灵被尘世的重力所俘获的忧虑，有对重组肉体和心灵失去的和谐的幻想（例如《语言》、《心灵与肉体》、两首《康佐那》、《第六感觉》等等）。他有一首好诗《又见大海》，开始便是阿克梅派式的完美清楚的"实物"——

我今天又一次听见了，
沉重的铁锚慢慢滑动，
于是我看见，出海了
一艘五层甲板的汽轮——

诗的末尾想到的依然是"最高"的因素人无法达到，无法与大地相融合：

精神的太阳啊，永远不落，
大地——难以跟它较量。

这种"精神的焦虑"在晚期的作品中更为浓烈，特别是《第六感觉》中，有对精神渴求无法顺从尘世的渴求的焦虑："吃不到，喝不下，也吻不着……"

曾几何时，古米廖夫揶揄过象征主义"时而和神秘学，时而和神智学，时而和通灵术"为伍。今天一些研究者在古米廖夫本人的创作中考察出许多通灵术主题和共济会学说成分。为古米廖夫研究中这一倾向奠定基础的很可能是阿赫玛托娃一个绝对性的定义——"通灵者和预言家"。而且面向神秘主义也正好符合阿克梅主义自身的逻辑。例如，约凡诺维奇说："我认为，谜底就在古米廖夫更深层次地关注共济会思想，这些思想从完善阿克梅主义－亚当主义诗学角度来说是自然而然的。属于这方面的有诗集《箭袋》，特别是组诗《致蓝色的星星》和诗集《火柱》。在这些作品集中，共济会仪式的主题和象征渗透进情节肌体组织之中……"[53] 这位研究者用共济会思想思考和重新思考了其诗学主张所有著名的标志，如建造、技艺、石头等等主题。而且"诗人行会"本身及其对技艺的追求，在约凡诺维奇看来，也应该和"共济会分会"联想在一起，因为这便是由"高级师傅"古米廖夫所领导的

*. "远方漫游的缪斯"的原文是 Муза Дальних Странствий。——译者注

“诗歌分会”,他认为“起巨大作用的是古米廖夫的文学方针,他的方针指向创造技艺和诗人师傅,这个师傅能够也应该在不远的将来统治世界”[54-55]。波格莫洛夫也对“手艺”和建设生活(似乎很荒谬)的关系表达了类似观点:“一个坚信自己诗歌具有超人能力的诗人,如今所面临的就是发现更有效的方式去实现这一超人因素，于是他着手认认真真地学习诗歌手艺。”(参见下一章古米廖夫专论。)

阿克梅主义阵营中最坚定的“亚当派”分子纳尔布特和津克维奇的诗,也贯穿着独特的神秘主义。纳尔布特的诗集《哈里路亚》(极北乐土出版社,1912),是诗人第二部诗集,却又是第一部阿克梅主义诗集(印数为一百本),一出版就被检查机关以渎神和色情而没收。这本诗集中的作品充满“审丑”气息,充满故意贬低、极度粗俗的东西,按照古米廖夫的说法,容纳了“世界的污泥浊水和乌烟瘴气”[56]。很可能,在作者的构思中,的确本该由世界所有的污泥浊水、前理性的“光滑的动物”*,从自己无底的深渊中给世界和上帝唱颂歌,“……以便于用大粪 / 建造起尘世的、而非上天的乐园”。但是最后结果,所有一切被混合成了一锅由人、动物、死人、巫婆等等组成的丑陋的糊涂粥。纳尔布特的“审丑”赛过了波德莱尔,后者的影响明显感觉得到,特别是他描写的不是一般的腐臭的尸体,而是自己(《自杀》)。这里还有在将动物等同于人时、或在人们对自然世界的死亡的认罪中表达出的对动物的同情,但是占据主导的是对人的卑劣因素的思考。比如诗的开始是描写夏末平和寂静的大自然形象:

又是明亮而忧郁的八月,
又是宁静和蓝色的天空……

而诗的末尾是富有审美色彩的对人践踏大自然的描绘:

在如血燃烧的枫树上面
是一束束切下来的鹅掌。

对人有罪于自然世界的思想,在津克维奇的诗集《野蛮的紫袍》(1912)中表现得更为尖锐。他的诗歌被人们评价为是“科学的自然主义”,他把地质学和动物学中一些主题引入了诗歌创作。维·伊万诺夫在其为诗集所写的书评中指出,津克维奇既迷恋于物质,也为之感到可怕,这导致他走向悲观主义哲学的边缘[57]。津克维奇比纳尔布特更浓烈地描绘了“世

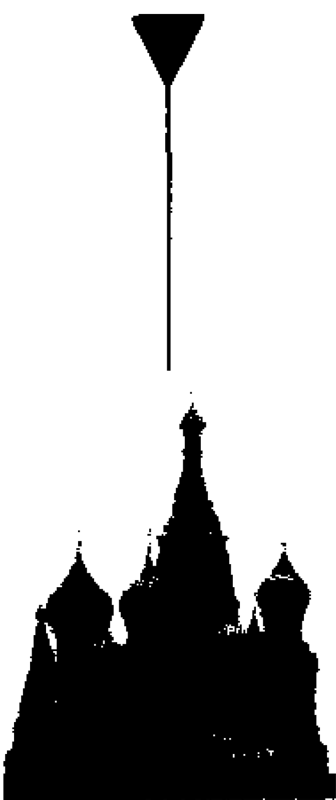
*. 来自古米廖夫的诗《第六感觉》。——译者注

界的污泥浊水和乌烟瘴气”,他极其自然化地描写了屠宰场、畜肉分割、动物交媾。吸引诗人的是死亡与淫欲的可怕联系,于是他特别详细地描写了屠宰前畜棚里的交媾。

津克维奇的诗歌,力求充当人所征服的自然界——土地、水、石头、金属的代言人。人,这个行星肌体上偶然的霉物,他对自然世界的态度是一种亵渎神灵的行为,因此被奴役的大自然未来的复仇必不可免。与纳尔布特不同,津克维奇仍然追求得到精神的庇护,不过这精神是不包括人的大地本身,所以诗人赞颂其未来的辉煌:

> 不朽的大地,你会在火中重生,
> 在宁静太空里太阳们的合唱中
> 再重新轰响起你庄严的声音!

这种改变大地的期望,可能与未被彻底“克服的”象征主义相关,与古米廖夫最后时期的情绪相呼应:这一自然、这一大地并不为古米廖夫所承认,这里有的只是“影子和面具”,“只是造物主播撒的种子 / 可怜巴巴的形形色色”,所以他想要看到真正闪闪发亮的地球:



> 地球,没必要和我开玩笑:
> 抛掉那些尼采的外衣,
> 还原你自身星球的面貌,
> 你本是火焰贯穿其里!
>
> (《大自然》,1918)

追求对最原始状态的大自然的感受,使纳尔布特与津克维奇相亲近,这导致纳尔布特在 1914 年写给津克维奇的信中写下一段很有意义的话,他承认:“我们可是文学血肉相亲的兄弟……知道吗,我坚信阿克梅派只有两个人——我,还有你。”[58] 但是,即使承认这两位诗人是阿克梅主义中“亚当派”分支的全权代表,他们诗歌的内容实质上也还是前亚当的和无亚当的世界,是与人敌对的世界。而最重要的一点在于,尽管他们的诗歌中有独特的主题和个别成功的艺术形象,然而完全感觉不到构成阿赫玛托娃和曼德尔施塔姆诗歌本质的那种对语言的统治、对仿佛初次见到的物质真正的首次命名(当然他们的表现各不相同)。

阿赫玛托娃的同时代人以及后来的研究者一致公认,革新陈腐之词的才能是其诗歌的特殊属性,什莱科曾写道:“僵硬的词又有了生气。”康涅吉谢尔在写给《念珠集》的书评中指出:“阿赫玛托娃善于让早已熟悉的词发出新鲜而强烈的声音。”[59](着重号为本章撰写者所加。)

这里必须要作一点补充。总的说来，诗歌中的词语本来就应该让人感到是首次说出来的。而感觉到词语烂熟、陈腐，必须要加以更新，这也正是“诗歌危机”（“艺术的死亡”）的一大征候。这一危机早在19世纪末就为俄国诗歌界和批评界所明显觉察，并且在整个20世纪许多争论和论辩中被热烈讨论。

对于象征主义者来说，更新词语的任务没那么尖锐迫切，要成为象征，词语不必一定要新，老生常谈也行，所以只要雪地上有那么一点点反光，就足以让自己感觉到是在“新的空间中”。也许对“危机”的预见让人感觉到的主要的不是“初次”见到的，而是“最后一次”见到的。库兹明早就在自己为阿赫玛托娃第一本诗集写的序言中提到了古亚历山大某个团体，其成员为了最强烈地感受生命而“自认是注定死亡的人”。库兹明写道：“诗人们就应该要有强烈的爱的记忆和大睁的双眼，去面对整个可爱、快乐和痛苦的世界，以便尽情欣赏它，最后一次吮吸它的每一分钟。”[60] 在最高程度上，这也是库兹明本人诗歌所固有的特点：世界是“存在的最后闪光中”所见到的世界。难道不正是这一点，成为早期阿克梅派化名为“首次命名”的基础吗？它不仅出现在阿赫玛托娃“痛苦的”诗行中，也出现在曼德尔施塔姆早期阿克梅派的佯装兴奋的颂诗中，那些诗用庄严而奇异的语调歌颂“人间生活的美妙和琐碎”——沙丘上的娱乐场、网球、冰淇淋、拍摄言情剧的电影家等等。他在自己的“象征主义”时期就游离于崇高概念的游戏：“不要和我谈论什么永恒，/ 我没有办法将其容纳。”他像库兹明一样，宁愿去想“可爱而无用的东西”。

库兹明在阿赫玛托娃那里发现的正是这最后一瞥的特点：“所以我们觉得，阿赫玛托娃具有注定死亡的人团体成员所追求的那种高度的敏感。我们不是想以此来说明她的思想和情绪永远朝向死亡，但这些思想和情绪正是如此强烈。”[61]

我们补充一句，阿赫玛托娃的“思想和情绪”即使不是永远，也是经常地朝向死亡，她很乐于“埋葬”爱人和她自己：“埋葬，快埋葬我吧，风……”，“灰眼睛的国王昨天死了”，“在我临死前的昏睡中……”，“我为坟茔寻找墓地……”，“你陪伴去死的那个人，他很快，很快就要死了”，“我莫非在期待死亡的时刻？”，“上帝保佑！我就要站到 / 这一明亮而易碎的冰面上……”，“原谅我，快乐的孩子，/ 是我给你带来了死亡……”，“你知道吗，我在忍受囚禁，在向上帝祈求死亡……”，“以为，你会遇见我成了死人……”，“临死时我为永生而痛苦……”这些引文摘自她头两部诗集，这里还表现出了阿赫玛托娃所特有的对苦难的钟爱（这一点也为古米廖夫所指出，说她爱“自己的孤立无助”），还有自恋的意味：

> 我将平静地在墓园，
> 沉睡在橡木墓牌下，
> 好孩子，你在星期天
> 会跑来看望你妈妈。

……

我知道，亲爱的孩子，

对我可能没多少记忆：

没骂过你，没爱抚过你，

没送过你去参加圣餐礼。

对为人母的罪过的忏悔自白仿佛为诗意的死亡所取代。面向死亡表现了其敏感性的基本要素——"最后一次"看见自己和他人，同时看见周围的世界，这也是阿赫玛托娃抒情诗总特点的极端表现。

涅道布拉沃在论述阿赫玛托娃的第二本诗集《念珠集》的文章中，最仔细地（富有洞察力并且满怀爱意地）解读了阿赫玛托娃的诗歌，他说这是"强权诗作的强力之书"，其诗歌是"用语言"建造而成[62]，这种看法今天得到大家公认，也得到阿赫玛托娃本人认可。如同库兹明一样，涅道布拉沃也谈到了仿佛是以注定死亡的人的眼睛所看见的世界，她诗歌中的外部世界的景象"并非是出世之美，而是渗透了心灵的光芒，好像是溺水者眼中所见"[63]。涅道布拉沃的文章阻挡住了开始成形、已经被群起效法的阿赫玛托娃印记，即软弱性、私密性、疲倦而病态的风格。不过，阿赫玛托娃印记并没有为涅道布拉沃所否定，但他表示，其最主要的特点，也许便是为哪怕是最脆弱和最私密的感受提供庇护的强权语言具有决定性的作用："……这一力量就在于，语言在多大程度上忠实于每一个哪怕是因软弱而产生的激动，这语言具有弹性，呼吸自如，也像法律语言一样牢固坚定。语言坚定牢固的印象如此巨大，以至于让人觉得整个人类生命都可以依赖这些语言；似乎如果这位使用这些语言的疲惫的女人身上，没有包裹她、支撑她的牢固的语言铠甲的话，那么个性构成立刻就会坍塌，活的心灵就会瓦解为死亡。"[64]他还指出，"阿赫玛托娃的声部进行"本身"展示了抒情心灵更硬朗，而不是过于柔弱，更残酷，而不是感伤，已经明显占上风，而不是被排挤压迫"[65]。

库兹明在1912年写的献诗中，也意识到了阿赫玛托娃这一脆弱、敏锐与强势力量、形式的防护甲的典型组合：

算卦女人，你在残酷地磨亮

细薄的、带毒的匕首的锋芒！

你会乐于控制运行的太阳

还有闪亮的晨星。

你走来，那么没有防护，

保留着脆弱玻璃的甲胄，

但不安而带翼的星斗

在上面颤抖。

曼德尔施塔姆的语言在寻找“首次命名”中，走的是与阿赫玛托娃的“牢固坚定”语言不同的道路。别尔科夫斯基正是在对“首次命名”的追求中（准确地说，是在与已有的名称对抗中），看到了曼德尔施塔姆词汇的坚定目标：“曼德尔施塔姆是这样一个诗人——对于他来说没有名称和称谓的世界是不可想像的，他最大的骄傲在于想要以最后一个命名者身份走向事物，是他之前曾赋予事物名称和定义者的聪明的对手……不捕捉未被称名的东西，而是将旧的称呼混合起来，并且欣赏新的题铭与半陈腐的旧题铭之间的反差，仿佛便是曼德尔施塔姆的使命，他的文体中的许多东西也来自游戏因素……”[66]

为了归还给词语其已经失去了的初创的新鲜感，应当将词语推离开物质（“难道物质是语言的主人？”），创造出新的诗歌逻辑，具有被省略的中间环节，具有不属于物质而属于上下文语境、属于“连结诗学”的定义（金兹堡；她坚持的一种看法不是所有人都认可，她认为曼德尔施塔姆的诗具有难度很大但理智可以认知的事物联系，原则上“可以被解释”）。季闵奇克在其《论阿克梅主义》中谈到语言是一种“工具因素”：“顽强地寻找那种没固定任何东西、其中一切导自词典和象征联想、一切都不确定的词语……”[67]“……经常性地破坏词汇搭配规范”，所有这一切可以给人以“新鲜”、“未准备好”的感觉[68]。文章作者是在总的方面来谈阿克梅主义，但很明显，这些特征首先（在我们看来，是完全）属于曼德尔施塔姆、主要是晚期的曼德尔施塔姆的诗歌使命。起巨大作用的是整个创作的语境和文本外的实物：一首诗和某个形象的含义，有时只有在与词语在其本人以及其他诗人别的作品中、或者在生活现实中的存在相对照后才能被理解（“跳下去——我便知晓”一类的形象，除了生平经历，无法用任何东西解释清楚）。

开启一首诗的钥匙可以不仅仅存在别的语境中，它可以被特意丢弃。加斯帕洛夫从这一视角分析曼德尔施塔姆一首多次被阐释的诗作《为了我没能够阻止你的手……》。从区分现实与假定的（独立的和辅助的）形象出发，他展示了作者如何逐渐“抛弃”诗的实在的（爱情的）的意义，把辅助意义（“特洛伊木马”）上升到首位，导致给诗的真正含义加密，以至于仿佛留给读者一把假钥匙。加斯帕洛夫认为，这一“与读者的游戏”在现代主义诗学中很常见，而曼德尔施塔姆一直倾心于这一诗学。这样一来读者到底能做些什么呢？“……作者好像在让读者用理解本原意义上的、现实层次上的诗歌的经验得出结论，说这不会有任何结果，于是在意识到其所面临的不是现实形象，而是假定的、辅助的形象之后，去试图以此重建诗的现实层次（当然，只是或多或少地相近似）——或者承认自己无能为力。”[69]加斯帕洛夫还强调了在分析曼德尔施塔姆诗歌文本时必须考虑的一个重要方面——其诗学的

双重性。这里既有矛盾，也有“精心考虑的双义性”，但主要的是矛盾，这“不是对照，而是双重性”[70]。

阿韦林采夫也谈到过那些不必解决和阐释的“矛盾”，他强调曼德尔施塔姆与“20世纪普遍类型的诗人”的区别是“意义因素与‘含混’之间的极度紧张状态。这是并非没有问题提出的共生体，在其中过度的理性与过度的反理性和平共处。这的确是‘真正深刻’的矛盾”[71]。我们认为，逻辑判断给无节制的跨文本研究和阐释的泛滥划定了一定界限，这种泛滥近些年来席卷了阿赫玛托娃和曼德尔施塔姆的后期创作，毫无疑问，它们提供了良好的土壤。

一个主要的复杂之处，会在解决阿赫玛托娃和曼德尔施塔姆后期创作是否是阿克梅主义这样一个似乎最简单的问题时出现。如果不是，那么阿克梅主义的终点线在哪里；而如果是，那么阿克梅主义归根结底究竟是什么？

问题关键在于，对这个问题至今没有任何统一的答案。阿韦林采夫认为，“在《忧愁集》中占重要分量”的20年代最初几年的诗作中，“旧的‘建构上的’匀称与新的、大胆的，根本不能纳入阿克梅派范围的语义错位，达到了自然而然的平衡……”[72]魏德列在曼德尔施塔姆最后的一些诗作中，读出了损坏艺术的那种“心灵痛苦”，在他看来，在某些诗作中，“诗人满足于不会有任何结果的语言游戏”[73]。这一点当然不能纳入“彼得堡诗学”之中。

但也有另外的意见。加斯帕洛夫在分析曼德尔施塔姆20年代诗歌中的俄耳甫斯形象时，说他有个同貌人，“……即亚当，第一个也是主要的命名者和管理者，阿克梅派的鼻祖……因此曼德尔施塔姆对于诗人事业的这种新观念，是往昔阿克梅派观念的自然延续”[74]。

借助那些把阿克梅主义观念归纳为“语义诗学”的研究者二十多年所进行的认真研究，也很难划定阿克梅主义的界限和范围。“语义诗学”这一称呼自身并不比“阿克梅主义”更具确定性，但是在这些研究者（齐维扬、季闵奇克、尤·列文、托波罗夫等人）的著作中，它首先被具体化为语文学指向。“阿克梅主义”的感念还保留，但是同时有略窄和略宽的解释：窄是因为几乎完全是以阿赫玛托娃和曼德尔施塔姆晚年创作为基础，而宽则是因为其认定的阿克梅主义的特性也可以（当然，具有自己的特点）在其他流派中发现。比如，传统上认定的阿克梅主义的特点是特殊的历史主义感觉，与象征主义及其把作为“真正现实”的先验当作追求目标相对立。但是对“真正现实”的追求完全不会必然带来对“历史主义”意识的轻视，确切地说，会反过来使之加深。任何论及布洛克的人，都必然会肯定其特殊的“历史”嗅觉，在这方面和曼德尔施塔姆相提并论的正是布洛克。最后，象征自身的特性把这种历史认识变成“同步”行为，这也被当作阿克梅主义的特点（毫无疑问，区别十分巨大，而且需要的只是要补充加以说明）。

再举一个概括"语义诗学"基本观点的最简明的阿克梅主义的定义:"……所研究的诗人具有许多典型特征:把其作品的躯干理解为一个统一的文本;具有把文本、描述,也就是自我元描述[75]引入其本人文本的倾向;在内容层次上则是自我描述,即形成自己的诗歌传记;把自己的诗歌文本纳入世界诗歌文本,由此广泛地使用别人的语言。这些文本属性决定了其教育功能,激发读者(研究者)去阐释、注释文本,也就是去解码。严格地说,这些诗学属性是在分析阿赫玛托娃和曼德尔施塔姆创作的基础上形成的(扩展一些,也是阿克梅派诗学的属性)。"[76]

但是对这一"扩展"作者没有加以解释,因此也就不完全清楚为什么阿赫玛托娃和曼德尔施塔姆诗学属性等同于阿克梅派的诗学属性:不知是先验地认定某些阿克梅派诗学的参数,再把阿赫玛托娃和曼德尔施塔姆的创作添上去,还是由分析得出的这两位诗人的属性被概括到了"阿克梅主义"这个假定的名称下。我们认为,这些被确定为阿克梅派自身特有的诗学属性,如跨文本性、自我描述和自我注释、解码要求等等,可以更广泛地解释为"危机"诗学的典型特征——从先锋派到后现代主义。

也许,对理解阿克梅主义更为适合的是一些研究者(季闵奇克、列克马诺夫)所引进的"圈子"的概念。列克马诺夫提出用"古米廖夫圈子的诗人"的定义,能够更加明确"阿克梅主义"的概念。他画出了三个好像一个套一个的圆圈:1)与"行会"相接近、具有一定相似性的非常广泛范围的诗人;2)阿克梅派6大主要诗人(古米廖夫、阿赫玛托娃、曼德尔施塔姆、戈罗杰茨基、纳尔布特、津克维奇;最后还有3)古米廖夫、阿赫玛托娃、曼德尔施塔姆。

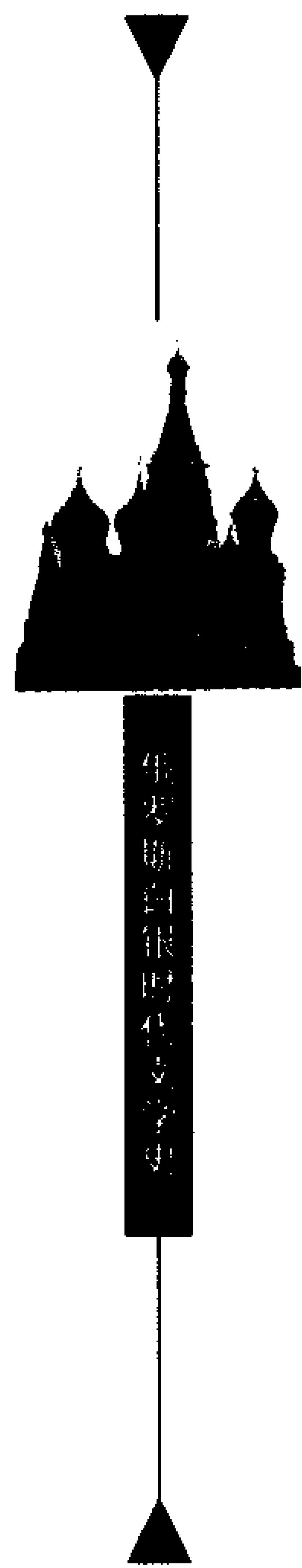
对"圈子"的概念应该再加一点详细解释,因为它也许是确定阿克梅主义的特征最行之有效的概念之一。当然,并不是"圈子"学说本身(这一概念相当宽泛,相当不确定),而是其在20世纪许多流派中的变型。

我们从季闵奇克所研究的一个似乎是纯日常生活性的故事开始:为什么阿赫玛托娃在拒绝多次之后应允了与古米廖夫的婚姻;季闵奇克把这件事与一件特定事件联系在一起:那就是在基辅举行的一次诗歌晚会,晚会上来自首都的文人遭到当地听众的嘘声:"晚会后古米廖夫和阿赫玛托娃去了饭店。在饭店得到了最后和彻底的应允。这一应允不是给予纠缠不止的求婚者,不是少年的朋友,而是一个诗人,一个两次受到屈辱,第三次是被耳光、流言蜚语以及后来阿赫玛托娃在诗中称之为众人的冷漠所屈辱(着重号为本章撰写者所加)。"[77-78]这里说出了最传统的对立面的关键词:"诗人与众人。"当然,又是诗人被众人侮辱。在这里友谊、同志情谊、团结等崇高概念起了作用,"圈子"结合得更加紧密,心爱的女人答应了婚事。

提醒大家注意,"通神术"的象征主义(特别是维·伊万诺夫),不止一次因"聚合性"(有时被解释为"集体主义")、因侵犯个性自由权力受到过攻击。侨民圈子中的极端好战分子、

批评家和哲学家尼·巴赫金*曾归纳总结了一个极端的观点："在诗人与庶民的永恒争论中象征主义承认庶民是正确的。"[79]这里我们不可能深入到这一复杂、多面问题的实质，我们只指出它是阿克梅主义与象征主义长期"争论"中的自我定义之一。

季闵奇克谈到"诗人的同志情谊"主题对于理解阿赫玛托娃的世界观非常重要："我知道您是位诗人，/ 就是说是我同志。"（可以说，在阿赫玛托娃诗的歌中，"友谊"和"爱情"的概念可以相互替换："和一个雏鹰般黑眼睛高个子 / 结成秘密的友谊……"，"我也不能不相信，/ 他会和我相友爱……"，等等。）饶尔托夫斯基在其消解阿赫玛托娃神话的文章中对这一"诗人情谊"给出了一个具有负面色彩的同义词——"精英集体主义"[80]。在许多回忆录中我们看到阿赫玛托娃对"别人"傲慢而有些造作，对"自己人"则朴实自然。例如，米·巴赫金回忆说，她对普通人（不是"自己圈子"的人）"居高临下"，而且这种对她有些"傲慢自大"的说法他"从非常多的人那里"听到过。她"有些轻视在艺术、文学、科学领域，在政治上没有特殊表现的人，轻视普通人……"[81]



当然，象征主义者也具有高度的"圈子"感，大家可以想想上面援引的霍达谢维奇关于象征主义的特殊空气的话，他认为这是真正的一次集体创作。二者的区别在于，"法师们"的"圈子"具有的更像是离心力，能结成圈子靠的是共同服务于某个超个人的、不确定但又崇高的目标，"挽起手臂，飞向天空"；而阿克梅派的"圈子"在更大程度上具有的是向心力，是防护性的精英意识。

再来看看涅道布拉沃那篇著名的文章，他在讲完阿赫玛托娃抒情心灵的"残酷性"之后，展示了一幅那些特选者受难的诗意图，他们想要去受难并且感到快乐，只因为一个伟大的理由——他们不像这里的、"处于世界的圆心"的"其他人"。"而阿赫玛托娃就属于那些走到边缘的人……他们痛苦无望地挣扎在封闭的界线旁，呼喊、哭泣。不明白他们愿望的人认为他们是怪人，嘲笑他们无聊的呻吟，毫不怀疑要是这些最可怜的、伤痕累累的圣愚们，突然有一天忘记了自己荒唐的欲望，回归世界的话，那么他们就会以钢铁般的脚步踏过他——一个活着的凡人的身体，那时他会发现因琐事而在墙边泪水涟涟的任性男女身上所有的残忍力量"[82]。阿赫玛托娃本人也意识到自己属于这样一个特选者的圈子（"你和我在一起，和我相同"），这就难怪她会认为涅道布拉沃的文章最适合于她的诗歌："难道你不重对我说出 / 战胜了死亡的话语 / 还有我生活的谜底？"她在《没有主人公的长诗》中为诗人所作的无条件的辩护也说明了这一点："他没有任何过错，不在这，/ 不在那，也不在别的地方……诗人们 / 完全不该有罪过。"（不过，如果谈到她不喜欢的人，"罪过"便不可饶恕，例如库兹明、维·伊万诺夫。）这种精英意识曼德尔施塔姆具有的最少，你更愿意把他当

---

*. 尼古拉·米哈伊洛维奇·巴赫金（1894—1950），哲学家、语文学家，米·巴赫金的哥哥，十月革命后曾参与反布尔什维克的军事行动，后移民国外。——译者注

作“活着的凡人”。

革命后诗人“圈子”(“第二行会”)的氛围非常不确定和五颜六色。这已经仅仅像是“古米廖夫的圈子”。这一团体的意义可以用阿达莫维奇的话来确定,那就是手艺和友情。对于接近于象征主义的诗人来说,这种对诗歌“手艺”方面的痴迷似乎是颓废的阿克梅主义坏的方面的复兴。布洛克著名的文章《没有神灵,没有灵感》形式上主要是针对阿克梅派的文集《龙》,它概括了布洛克早已有之的对阿克梅主义的不满,如今重新为即使不是那么具有挑战性、也是更狭隘的“手艺”目标所复活。用霍达谢维奇的话说,特别使布洛克痛心的是古米廖夫越来越强烈的对诗歌青年的影响,这种影响他认为是致人死命的。

1921 年,库兹明在解释创作别有意味地命名为《幻想家们》文集的意义时写道:“如果比起莫斯科学派的形式主义鼓噪,和独断专行、相当愚笨地从各个方面限制自己的阿克梅主义的执拗自尊,那当然就是些幻想家。不管怎么说,这些人还认可那些陈旧的词语,如‘世界观’、‘诗歌激情’、‘内在内容’和‘艺术的形而上学’。”[83] 在此,库兹明与布洛克完全不谋而合,不论是评价象征主义,还是阿克梅主义,尽管布洛克同年写成的文章 1925 年才发表。(霍达谢维奇对新“行会”的态度也大致如此,他也无法接受对诗歌的“纯形式主义”的态度。)至于库兹明本人对阿克梅主义的定义,假如抛去消极色彩,那么剩下的只有“自尊”和“圈子”。我们认为,这里问题的关键并不仅仅在于有意识地把目标定在纯形式主义态度、定在“手艺”上。最后一个圈子的深层含义植根于现实本身:步步紧逼的寒冷(既有字面上的——在寒冷的革命后的彼得堡,也有社会上的、形而上学意义上的),逼迫有某种亲缘的人更紧密地缩在圈子里,他们用“手艺”抵御极端严酷的现实。

格·伊万诺夫侨居国外时以温柔的自嘲创造了幻想性的小野兽——“披斗篷者”,彼得堡文化生活边缘生物的可笑形象:“他们喜欢跳舞、冰淇淋、散步、丝绸领结、节日、命名日。他们这样看待生活。‘一年由什么组成?’‘360 个节日。’‘一个月呢?’‘30 个命名日。’人们对披斗篷者说:‘……生命在流逝,冬天越来越近,你们会被冰雪覆盖,你们会冻僵,你们会死,你们,这些如此热爱生命的小野兽。’但他们彼此靠得更加紧密,捂起双耳,平静而自尊地回答——‘这咬不痛我们。’”[84]

“阿克梅派”的(首先是“阿赫玛托娃”的)“同志情谊”的感觉具有双重性,自然也就不仅仅是“精英集体主义”。晚期的阿赫玛托娃在“相同的人”都死了以后长期处于孤独当中,她的“傲慢”理所应当,非常美好:如今阿赫玛托娃自己创建了一个“圈子”,保护她的世界、她的形象免遭毁誉。阿克梅主义的“执拗自尊”给她帮了忙。

涅道布拉沃的文章不仅谈到了“特选性”,也谈到了他认为是阿赫玛托娃特有的“勇敢照亮人”的才能,谈到了“人的尊严”的重建,谈到了她的抒情诗具有“深刻的人道主义性质”。

我们在这里做出概括,我们如今多少假定性地称之为“阿克梅主义”的“圈子”(通常把

圈子缩到两个人的名字),它的最重要的特征是人道主义和人种中心论,人是万物的尺度。也许就是在这一点上阿克梅主义与象征主义产生了最大分歧,并且在这里占中心位置的是曼德尔施塔姆诗歌的"温暖"、"器具"、"家务"等主题。

曼德尔施塔姆认为文化、艺术人的作用,在于把新世纪与旧世纪联系、固定在一起:

为了让世纪摆脱拘役,
为了新世界能开始,
把一段段打结的日子
连结成一支长笛。



"对于这个巨大而挺直的新世纪来说,我们是开拓殖民者。让 20 世纪欧洲化和人道化,用目的论的热温暖它,这便是翻船后被命运抛到新大陆的 19 世纪来者的使命。"[85]曼德尔施塔姆用把"器具"作为人最近的和人工的环境的思想对抗"象征",创造出自己的"希腊化"概念:"希腊化,是煮物罐、炉火叉、牛奶罐,是家具、餐具、服饰;希腊化是具有神圣感的家园,是所有财产,是属于人的外部世界的一部分希腊化,是有意识地用器具替代无关紧要的东西围在人周围,让周围世界人性化,用最微细的目的论的热量温暖人…… 在希腊化的理解中象征便是器具,因而任何拖入人的神圣圈子里的东西,都可以成为器具,也就可以成为象征。"[86]而对于象征主义来说,重要的"不是用处,而是人的秘密",人的"神圣"圈子能够被看中只有当其被从高处所照亮才行,而"物质"只有被"真正"的本质照亮才能成为象征。

在物质上打上人的印记,它们从外部投射出人,同时保护人免受"虚无"空间的寒冷。这一思想被曼德尔施塔姆扩展成为用家务性原则组织世界经济,成为"宇宙家园";也正是有赖于这一思想,曼德尔施塔姆才会在初期接受革命,认为革命就应该有责任实现这一思想。他在 1922 年写的《人类的小麦》中写道:"……美好的是具有全世界家务激情的经济,是阶级斗争的石斧,是充满对组织世界经济巨大关怀的一切,是所有的操持家务和经营家产,是所有的对宇宙家园的担忧。"[87]诗人明显感觉到,巨大的"社会建筑"在向人迫近,于是曼德尔施塔姆的笔下出现了亚述、埃及金字塔的形象,并且人(19 世纪传统理解的,"人道主义覆灭"前的)走在其阴影里,"带着恐惧和难以理解,不明白这便是逐渐迫近的黑夜的羽翼,或者我们要进入的故乡城市的阴影"[88]。但是曼德尔施塔姆仍然寄予希望(《人道主义与当代》,1923),或者可能想要寄予希望:"迫近的世界建筑的雄伟巍峨,是由其以全世界家务原则组织世界经济以满足人的需求的使命决定的……"[89]如同象征主义者一样,尽管是在直接对立的层次上,曼德尔施塔姆建造了自己的乌托邦——"宇宙家园"的宏大乌托邦。他部分地规劝自己,部分地"告诉"人们这一可怕的威力,因为假如希望落空,那发生的

事想起来就太可怕了。“未来对于那些不理解的人来说是寒冷和可怕的，但未来的内在温暖，合理性、经营性和目的论的温暖，对于一个现代的人道主义者来说是那么清楚，就像今天熊熊燃烧火炉的炽热。假如真正人道主义的正当理由不成为未来世界建筑的基础，那么它就会把人压垮，就像亚述和巴比伦。”[90]

曼德尔施塔姆感觉，语言也是人附属的“器具”，剥夺其象征主义的神圣性。也许就是因此才会有那种曼德尔施塔姆放任自己的“主人般的”大胆的语义错位。而要是放下“宇宙家园”的乌托邦思想（尽管这是完全很难放下的人类希望之一）的话，那么作为人类的尺度和在危机的世界安顿人的能力的象征的“器具”，正是那一分量很重的人化现实的微粒，阿克梅主义（曼德尔施塔姆）以此用来成功对抗象征主义暴露出其乌托邦性的精神改造世界的理想。

曼德尔施塔姆的文章中在社会文化层次上提出的“温暖”的主题，在他的诗歌中表现为他特有的一些形象象征——从最开始的，人作为无可替代和宝贵财富带给世界的“温暖”（“我的体温，我的均匀呼吸 / 已经浸润了永恒的玻璃。”）开始，接下来延续了整个创作，如“绵羊的温暖”，“电车的温暖”，“他手套里热量不足”，“温暖奥维德的披风”，“一颗火柴就能让我温暖……”，等等。诗人请求要像“战旗”一样覆盖自己（即战斗中光荣阵亡的战士）的“苏格兰的旧方格毛毡”，这一文化学象征具有强大的能量，一圈又一圈宽广地揭示出自己的内涵，这是平衡僵死的世界之中的消极现象的一个支点。

无论曼德尔施塔姆20年代研发出的思想有多新颖，其中都有对早期阿克梅派宣言的某些呼应：“我们不去飞翔”（像象征主义者那样），我们只是登上由我们建造起来的高塔，也就是作为“圈子”和支点的那一人工建造的坚定思想，即用人所创造出来的东西来包围人。这便是我们确定我们称之为“阿克梅主义”这一现象相对统一性的为数不多的几条线索之一。

注释：

1. 金兹堡，《论旧与新》，列宁格勒，1982，213页。

2. 科列斯卡娅，《阿波罗》，《20世纪初（1905—1917）的俄国文学与期刊·资产阶级自由派与现代派出版物》，莫斯科，1984，217页。

3. 由戈·伊万诺夫作序的《论俄国诗歌书简》一书，1923年出版了单行本，已经是在作者死后。

4. 古米廖夫，《诗的生命》（1910），《论俄国诗歌书简》，莫斯科，1990，54页。

5. 同上，55页。

6. 同上，53页。

7. 同上，48页。

8. 同上。

9. 《书籍·档案·手稿》,1970,46 页。

10. 曼德尔施塔姆,《论俄国诗歌的一封信》(1922),《语言与文化》,莫斯科,1987,174—175 页。

11. 阿达莫维奇,《来自彼岸》,莫斯科,1996,15 页。

12. 古米廖夫,《诗的生命》,168 页。

13. 同上,180 页。

14. 同上,159 页。

15. 魏德列,《论诗人与诗歌》,巴黎,1973,111 页。

16. 日尔蒙斯基,《文学理论·诗学·修辞学》,列宁格勒,1977,132 页。

17. 古米廖夫,《诗的生命》,56 页。

18. 勃留索夫,《俄国诗歌的新流派——阿克梅主义》,《古米廖夫的取舍》,圣彼得堡,1995,391 页。

19. 曼德尔施塔姆,《论语言的本性》,曼德尔施塔姆,《语言与文化》,391 页。

20. 维·伊万诺夫,《维·伊万诺夫文集》,布鲁塞尔,1974,第 2 卷,571 页。

21. 巴赫金,《文学创作美学》,莫斯科,1979,375 页。

22. 曼德尔施塔姆,《语言与文化》,172 页。

23. 维·伊万诺夫,《维·伊万诺夫文集》,第 2 卷,611—612 页。

24. 魏德列,《论诗人与诗歌》,108 页。

25. 同上,109 页。

26. 弗洛连斯基,《回忆录》,《文学学习》,1988,第 6 期,118 页。

27. 霍达谢维奇,《论象征主义》,《霍达谢维奇文集》,四卷本,莫斯科,1996,第 2 卷,175 页。

28. 同上,183 页。

29. 《阿波罗》,1913,第 1 期,71 页。

30. 艾兴巴乌姆,《论散文·论诗歌》,列宁格勒,1986,382 页。

31. 维·伊万诺夫,《当前象征主义中的两种自然力》,《维·伊万诺夫文集》,第 2 卷,569 页。

32. 别雷,《阿拉伯花纹》,莫斯科,1911,258 页。

33. 古米廖夫,《诗的生命》,201 页。

34. 同上,180 页。

35. 参见:曼德尔施塔姆,《语言与文化》,255 页。

36. 魏德列,《论诗人与诗歌》,112 页。

37. 维·伊万诺夫,《维·伊万诺夫文集》,第 2 卷,576 页。

38. 《安娜·阿赫玛托娃:第二个十年》,莫斯科,1989,50—51 页。

39. 古米廖夫,《论俄国诗歌书简》,182 页。

40. 同上。

41. 季闵奇克,《〈安娜·阿赫玛托娃:第二个十年〉后记》,《安娜·阿赫玛托娃:第二个十年》,275 页。

42. 饶尔科夫斯基,《安娜·阿赫玛托娃——五十年以后》,《星》,1996,第 9 期,215 页。

43. 阿韦林采夫,《奥西普·曼德尔施塔姆的命运与音讯》,《曼德尔施塔姆文集》,两卷集,莫斯科,1990,第 1 卷,22 页。

44. 日尔蒙斯基,《文学理论·诗学·修辞学》,列宁格勒,1977,330 页。

45. 曼德尔施塔姆,《阿克梅主义的早晨》,《曼德尔施塔姆文集》,第 2 卷,142 页。



46. 同上,143 页。

47. 瓦西里·吉皮乌斯,《诗人行会》,引自《安娜·阿赫玛托娃:第二个十年》,85 页。

48. 古米廖夫,《论俄国诗歌书简》,152 页。

49. 同上,316 页。

50. 《古米廖夫与俄国的帕尔纳索斯》,圣彼得堡,1992,29 页。

51. 安年斯基,《影像集》,莫斯科,1979,640 页。

52. 参见:《新世界》,1990,第 5 期,221 页。

53. 《古米廖夫与俄国的帕尔纳索斯》,37 页。

54—55. 同上,35 页。

56. 古米廖夫,《论俄国诗歌书简》,151 页。

57. 维·伊万诺夫,《旁注》,《工作与时日》,1912,第 4—5 期,44 页。

58. 津克维奇,《童话纪元》,莫斯科,1994,29 页。

59. 参见:《安娜·阿赫玛托娃:第二个十年》,莫斯科,1989,128 页。

60. 同上,50 页。

61. 同上,51 页。

62. 阿赫玛托娃,《没有主人公的长诗》,莫斯科,1989,251 页。

63. 同上,257 页。

64. 同上,258 页。

65. 同上,266 页。

66. 别尔科夫斯基,《现行的文学》,莫斯科,1930,160 页。

67. 《俄罗斯文学》(英文版),1974,第 7—8 期,61 页。

68. 同上,61 页。

69. 米·加斯帕洛夫,《加斯帕洛夫文选》,莫斯科,1995,219 页。

70. 同上,234、235 页。

71. 阿韦林采夫,《奥西普·曼德尔施塔姆的命运与音讯》,64 页。

72. 同上,43 页。

73. 魏德列,《论诗人与诗歌》,32 页。

74. 加斯帕洛夫,《加斯帕洛夫文选》,229 页。

75. 《俄罗斯文学》(英文版),1974,第 7—8 期,72—73 页。我们在此举出季闵奇克给这一概念更展开一些的解释:"与引文和自我引文的主题相关的,还有一个阿克梅派诗学的基本方面——元诗学的自我注释,或'自我元描述',即作者有意识地或者甚至专门在诗歌文本中引入对该文本形式上的分析层次。"

76. 托波罗夫,齐维扬,《阿赫玛托娃和曼德尔施塔姆的奈瓦尔》,《新巴斯马街十九号》,莫斯科,1990,443—444 页。——原注。奈瓦尔是法国 19 世纪的诗人,新巴斯马街 19 号是莫斯科文学艺术出版社的所在地。——译者注。

77—78. 季闵奇克,《艺术岛》,《民族友谊》,1989,第 6 期,253 页。

79. 《霍达谢维奇选集》,第 2 卷,509 页。

80. 《星》,1996,第 9 期。

81. 参见:《杜瓦金对巴赫金的访谈录》,莫斯科,1996,103—105 页。

82. 阿赫玛托娃,《没有主人公的长诗》,266—267 页。

83. 库兹明,《假定性:论艺术》,彼得格勒,1923,154 页。

84. 格·伊万诺夫,《格·伊万诺夫文集》,三卷本,莫斯科,1994,第2卷,21—22页。

85. 曼德尔施塔姆,《19世纪》,曼德尔施塔姆,《语言与文化》,86页。

86. 曼德尔施塔姆,《论语言本质》,《曼德尔施塔姆文集》,第2卷,181—182页。

87. 同上,193页。

88. 曼德尔施塔姆,《人道主义与当代》,《曼德尔施塔姆文集》,第2卷,205页。

89. 同上,206页。

90. 同上,207页。







尼古拉·古米廖夫

第三十二章

尼古拉·古米廖夫

◎波格莫洛夫 著　赵秋长 译

特尼亚诺夫在一篇论述赫列布尼科夫的文章中写道："不可将一个人同其生平割裂开来。但这种情况在俄罗斯文学中是不少见的：韦涅维季诺夫是位复杂、异乎寻常的诗人，二十二岁便死去了，从此之后人们只记住了这一点：他是在二十二岁上死去的。"[1] 我们大抵可以断定，这位评论家所指的不仅仅是他提及的那些作者，还应包括另外一位诗人，人们每每在谈及他的文学创作时认为，其生平同样具有决定性意义，他就是尼古拉·斯捷潘诺维奇·古米廖夫（1886—1921）。

20 世纪 20 年代的后五年间，人们对这位被布尔什维克处决的诗人的品性和创作推崇备至——这种感情尽管在当时是不可流露的，却也将古米廖夫的创作变成了一个幽秘的领域，在那里无论怎样的评论都不得要领，而且严谨的研究都不能进行，使得对古米廖夫生平和诗歌难以进行严肃的历史与文学的研究。

然而，无论他的生平和诗歌创作，抑或其文学评论活动都与俄罗斯"白银时代"诗歌的全部发展史所涉及的重要问题紧密相关。古米廖夫置身于这部历史之中，他决不会超然其外，我们只能将他作为一种非凡现象，作为对文学发展的总态势发生了异常影响的人物去研究。这首先指的是诗人创作的内在意向，正是这种意向使古米廖夫超越了世纪初的时

空，并使读者（自然还有研究工作者）得以探寻并相当容易地发现其创作与俄罗斯诗歌发展不容违抗的潮流的交汇。

我们还认为，古米廖夫的诗歌也是与其他诗人的创作共同进步并最大限度地追求自己个性的，弄清其独特的发展规律也颇有意义。尤其重要的是，古米廖夫的诗歌虽然十分注重异己的创作经验，却又完全坚持自己内在风格和特立独行的路线。这条路线的轨迹已为古米廖夫本人作了明晰的勾勒，现有必要将它依次呈现出来。

关于这一点第一位的明证便是古米廖夫有意打乱了自己诗歌所署的写作时间的顺序。比如，拒绝承认《征服者之路》（1905）是自己的第一部诗集：他将其中的三首诗（作了重大改动）后移，辑为第二部诗集，而分别命名为《异邦天国》和《箭袋》的第三、四部诗集就成了他的第四、五部诗集了。此后编辑的诗集也很能说明问题：《浪漫的花朵》有三个不同的署时版本（分别为1908、1910和1918），《珍珠》有两个版本（分别为1910和1918）。古米廖夫就是这样在他生平的不同时期以各种不同的方式来重新编排其诗歌创作的年表，然而归根结底，都是为了别有用意地将之呈示给自己的读者，这就产生了一些异常重要的问题："什么是他诗歌创作的准则？哪些诗集属于他的代表作？"[2]

我们认为，符合其创作准则的有下列诗集：《征服者之路》（1905；尽管我们也注意到，古米廖夫本人后来将其排除在自己正规创作之外），《浪漫的花朵》（1908，及1910、1918年编辑的版本），《珍珠》（1910、1918年版本），《异邦天国》（1912），《箭袋》（1916），《篝火》（1918）和《火柱》（1921）。顺言之，古米廖夫还有些在其创作中属于长篇的散文和戏剧作品（《小游艇》和《浸满毒汁的祭服》两部悲剧，一些不太长的歌剧，短篇小说集《棕榈树阴》和未完成的中篇小说《快乐兄弟》等），在此对之就不作评介了，因为在我们看来，它们与淋漓尽致地发挥了他创作思想的诗歌比较起来显然处于次要地位。

我们在评介他的作品时也排除了古米廖夫的某些诗歌作品，如他为儿童所写的平庸长诗《米克》（1913；断断续续发表，直至1918年才出齐全文），翻译的东方诗歌集《瓷器陈列馆》和奉命写作的"诗体地理志"式的诗集《天幕》。[3] 埃利宗的意见值得认真商榷，他认为，古米廖夫在死前不久还有一部诗集，名为《在人生的中途》。[4] 我们则认为，毋宁采用期刊上关于这部书的解释：它是后来《火柱》的底本。[5] 如此说来，奥多耶夫采娃的解释倒是可取的了，她在她那部不太可信的回忆录中写道："……他拟仿效但丁的《人生旅程的中途》（即《神曲》）为自己的新书命名，并在'诗人行会'的一次会议上提请大家讨论，得到一致的赞成。然而次日他来到我处时却又故作忧愁状说道：'告诉你个不幸的消息：《在人生的中途》这个题目换成了《火柱》。为什么呢？因为昨夜我突然惊醒了，并被吓呆了。天啊，怎么能叫《在人生的中途》呢？我现在三十四岁，如果叫做"中途"的话，那就意味着我甘愿在六十八岁上死去了。'"[6] 然而，即使假定古米廖夫计划再出一部的确采用但丁书名的新书，也没有合理的理由认定它就是古米廖夫1918年间所写的那些诗。那些诗（据未具名的诗集

编者称）原本写在古米廖夫送给生活在巴黎的一位旧恋人的纪念册中，古米廖夫死后以《致蔚蓝的星》为书名结集发表。

阿赫玛托娃早在 20 世纪 20 年代就对古米廖夫创作中的幽邃之处进行过认真探究，她认为，多年以来古米廖夫诗歌写作的素材是一样的，不过他对这些素材的理解在他创作的各个阶段是逐年加深的。[7] 根据这种判断，我们试将古米廖夫创作中原本存在的一些定数加以揭示。[8]

毋庸置疑，古米廖夫多年以来对异国他邦兴味甚浓，渴求再塑英武壮士的形象。总而言之，崇拜古米廖夫的才华，撰写了题名为《骑士诗人》一文评介这位作家的艾亨瓦尔德道出了全体评论者的心声。[9] 荒蛮的非洲，古老的斯堪的纳维亚，远东地区的神奇国度，航海的奇闻轶事，这类“披着神奇面纱的破烂”（阿赫玛托娃语[10]）都是那些忠实于他但理智尚未尽失的读者们的关注点。然而，这些只是古米廖夫诗歌以及散文、戏剧创作体系理性结构的外壳。

然而，古米廖夫的诗歌显然并非如此浅陋，诗人的内涵决然不是靠平铺直叙来成就的。站在一个幼稚读者的立场上，就会昏昏然不知所以：是什么令古米廖夫对遥远的国度心驰神往，为什么他对周游世界如此尽兴？要知道，进行诗歌创作的第一位动因并非旅行，事实正好相反：诗人去旅行却另有动机，他并不像那些欧洲旅游者那样通常去那些名胜会集之地观光。

顺理成章的是，对古米廖夫其人存有这样一些解读，它们依据的是俄罗斯和其他欧洲国家传统的文化观，这类文化着力宣扬征服者、雇佣打手和科学家等开拓者的事例。[11] 然而，我们还是坚信，古米廖夫不远万里地去旅行不单单是为 19 世纪末直至 20 世纪初仍强劲不衰的历史传统所致——是时他已形成了自己的品格，而首先是由于其逐渐形成的世界历史发展观。在这位艺术家兼思想家生活和创作活动的最后岁月，亦即创作和思想发展的高峰时期，这种历史发展观充分体现在他的生活观中（当然，我们在称古米廖夫为思想家的时候应注意到，他的哲学概念并非逻辑的推理，而是诗文的词语）。

青少年时期的阅读大抵会给人带来最初的冲动。书籍对古米廖夫创作乃至人生命运的影响常常被文学研究工作者所低估。只消抱着一种平和公正的心态重读那本极富“浪漫色彩”的诗集《珍珠》，很容易就会发现，书籍和阅读在抒情诗主人公的世界里占有何等重要的位置。

> 诗句像小溪般不倦地流淌，
> 须臾间便汇成章节的海洋。
> 放眼去看那些翻滚的水沫，
> 洗耳谛听那潮涌的轰响！

这些诗句很容易使我们联想起波德莱尔的《流淌》所洋溢的诗情，它们同时还另具一种自然表现力（这在古米廖夫早期作品中是不多见的），这也是诗人日常感受的结晶。大量的回忆文字都提到古米廖夫拥有丰富的藏书，他的行文也表明其阅读范围之广泛。我们可以不无理由地认为，他最初自觉阅读的应是 19 世纪末至 20 世纪初出版的惊险小说的俄译本。[12]

古米廖夫阅读的惊险小说林林总总，不过常置案头的是那些关于神秘国度的书籍，它们描写的不仅是那里的风物，而且还有神秘的传统，那是一些世代相传的、常常与当今人类隔绝的人群的传统。

古米廖夫早期有一部短篇小说，名为《逆尼罗河而上（摘自日记）》。其中有一段引人注目的对话：

"'一位贫苦的云游僧人曾对我说，即使在热带雨林中，处于巴尔塔扎尔王后裔统治的淫威之下仍偷生着聪慧的埃塞俄比亚部族。''这听起来像赖德·哈格德杜撰的小说。''绝不是这样！赖德·哈格德在遇到凶残的贩卖黑奴者、狡黠的贱民和白皮肤的姑娘就会喜形于色。而我们这些生活在 1906 年的人寻求的是隐秘。而且我是在哈格德眼中除了高大的棕榈树和女黑人外别无长物的地方揭示秘密的。新的知识会使我们认识世界万物的另一面。去发现这些新知识吧——这样您会惊叹不已，您居然能够认识到云彩是一种大气现象，而它在乔托初期的绘画中却是王国中的长着带有星点翅膀的蝴蝶。'"

这段文字之所以引人注意，不仅因涉及对于寻常事物和自然现象的认识，而且还在于提及赖德·哈格德的名字。诚然，在这里提及赖德·哈格德，未必就会对他产生什么良好的联想，可是这却是古米廖夫创作构思的一个独特之处，它与语境无关，他在怀疑态度的华丽外衣下显露出自己创作灵感的源泉。毋庸置疑，古米廖夫的创作受到了赖德·哈格德的某些长篇小说的巨大影响。[13]

一般说来，并非面向当今"高雅"读者群的文学所发生的影响，已成了评论 20 世纪初诗歌的一个重要问题，是时的诗歌常常向世界文学的经典作品看齐。然而，即令在布洛克这样的诗人心目中，斯托克尔和凡尔纳也占有一定的地位[14]，而库兹明关注的则是大众艺术作品[15]。青少年时代的阅读会对人的终生发生极为纯正的影响。

谈到赖德·哈格德的创作对古米廖夫的影响，首先应提及其在本国颇为流行的一部长篇小说《她》（他在俄罗斯最为出名的作品是《所罗门王的矿场》、《绝色的玛格丽特》和《阿兰·克沃捷尔门》等长篇小说，而《她》在古米廖夫青年时代也至少于 1902 和 1904 年出版过两次）。稍微读一读这部作品就会发现其中许多情节与古米廖夫的经历及其诗歌中提及的传奇情节颇多相似之处。他的一首诗曾描述这样一个故事：一个人在垂死之际向自己住在剑桥大学的一位和善的友人托孤，并立下遗嘱日后由他将一沓文件转交其成年的儿子。

这是些证明儿子出身埃及术士家庭和记载先父曾在非洲腹地神秘游历的材料。当列奥（故事主人公的遗子）得到这些材料后遂约上收养自己的恩友们来到一个神秘的叫做科尔的国家。执掌这个国家的女皇叫阿艾莎（或根据20世纪初通用的音译规则译为艾莎），她深受子民拥戴，被奉为神明。她的年龄已有两千多岁，还记得古埃及、犹地亚的原貌和救世主的期待，对古希腊、古罗马等都很熟稔。阿艾莎的美艳深深地打动了列奥，而她也悟到来客就是她久久思慕的埃及术士的托生之身。她想让列奥变成像自己一样长生不老，虽解数使尽，却以悲剧告终，她本人反遭连累，气数殆尽，刹那间眼睁睁地衰老，死去。在弥留之际她许下诺言，死后化成肉身转世，再续前缘。

古米廖夫作品的情节和某些片断与赖德·哈格德的小说相仿，而且，这里我们尤其看重的是二者古色古香的文体。这种文体在19世纪下半叶和20世纪初的惊险小说中屡露峥嵘，它鲜活地勾勒出一幅非洲大陆的画图，在这片未被充分认识的土地上不仅有物华天宝，而且屡有新的发现（多属于逝去的古老之文明），这些新发现不说有多大神秘的色彩，至少是为当代科学知识所不逮。有鉴于此，古米廖夫的作品往往提示，拥有如此发现的民族必然与古代文明有着某种联系。

如此说来，古米廖夫能够描绘出世界的图景得益于他青少年时代阅读的大量书籍，在这幅图景中"异邦"占一席之地，那里的民族虽然尚未开化，但这是保存着远古种族文化遗传记忆的人群。哈格德小说所描写的空间（当然并非他一人的作品如此），是已被欧洲人认知的世界之外的一个空白和盲点，是一段空缺的历史。因此，我们满有理由说哈格德的小说纵横捭阖，近至现代，远达古代，有如天马行空，穿越了一切时空，古米廖夫的诗歌和戏剧作品也随之亦步亦趋。如他们都描写荷马时代（哈格德的《世界幻想曲》和古米廖夫的《奥德修归来记》；不过值得注意的是，云游归来的丈夫在荷马笔下叫奥德修，而在古米廖夫的小说中叫乌利斯），都描写古斯堪的纳维亚（哈格德的《慧眼艾里克》和古米廖夫的《小游艇》），都描写基督教刚刚兴起和萨拉金统治等远古时代。历史的空白如同世界的盲区一样，等待着当代作者用自己的想像去填充。

在这里还有两种对古米廖夫的解读，借之似可弄清这位诗人创作发展的走向。

众所周知，19世纪末至20世纪初的俄罗斯对尼采思想格外垂青，折射出林林总总的现象。此处详述这段历史和这些折射现象未必有什么意义，况且这类工作已有人做过[16]。但是，过去的考察往往停留在某些思想的比较上，这就不可避免地导致纯表象的诸多巧合。其实俄罗斯的尼采主义在极大程度上是直接依据对这位德国哲学家几部名著中的神话和诗歌形象的理解而形成的，俄罗斯的尼采主义哲学著作其实是尼采著作的折光。大家都读尼采的著作，不过常常认为他的哲学流于肤浅粗陋。其实，在20世纪初的俄罗斯尼采著作广为流行的条件下，其作品独特的诗学结构本应产生更大的影响。

还是那位奥多耶夫采娃（尽管不得不再次指出，她的回忆录有些重大失实之处）见证

称，尼采的那些最著名的作品长期以来成为古米廖夫的案头书，特别是在他的青年时代："我们先从尼采谈起。他还是位诗人。这是显而易见，明白无误的。您看他那部《扎拉图斯特拉如是说》。您要是看了它还懵懵懂懂的话，那就算我真的错了。不过，我是看懂了。古米廖夫把他保存的那本精致羊皮装帧的《扎拉图斯特拉如是说》赏给了我……是尼采，阅读尼采帮助我深刻地认识了古米廖夫……后来我多次发现，古米廖夫是在重复尼采的思想，不过他本人没有做出这个结论罢了。"[17]

阿赫玛托娃在许多领域，也包括对古米廖夫的创作进行了开拓性的研究。与她经常保持密切交往的卢克尼茨基在1925年7月13、14日的日记中写道："扎拉图斯特拉和反基督是相互对立的善与恶两方。尼采反对瓦格纳。居伊斯曼斯是个权威。'我以昏月般的醉眼看待一切'（古米廖夫致戈罗杰茨基信中用过的一句话），它是否尼采的原话？[18]此后就没有什么像样的人物了……我们看看勃留索夫对《征服者之路》的评论，他谈到尼采的影响了吗？[19]……盖泽尔健在，这是尼采说的吗？戈拉里苦命，这是尼采说的吗？"[20]一个月后，卢克尼茨基致信阿赫玛托娃（显然他已按照阿赫玛托娃的建议仔细地研读了尼采的一系列著作），信中说："我读完了《扎拉图斯特拉如是说》，现在正读《善恶的彼岸》。您的一切推断都被证实了。'崇高'、'无限'、'深邃'等许多许多词藻都是从尼采那里借用的。《征服者之路》中的许多诗对地域、形象和对比的描写亦然。而《致当代人》和《致未来人》两首则完全是在尼采的影响下写出来的。"[21]

目前，对古米廖夫从尼采著作（首先是从《扎拉图斯特拉如是说》）中借用词语的这种情况只是进行了少许的清点[22]，这项工作尚待大力的开展。即便如此，现已查明，尼采对古米廖夫的影响是个不争的事实，对之应作认真负责和实事求是的阐释。

由于经常借用尼采著作的词句，古米廖夫的诗中便明显地存在仿效这位德国哲学家关于人类历史发展理论总模式的痕迹，根据这个模式当代人不过是向超人演化的一个阶段。这就使得尼采之后的人们产生了填补被我们称之为人类历史发展空白的意念。古米廖夫特别看重这一点：人们希望看到历史是一种大部分民众不可遏止地进化的过程，这不是天意，而是人的潜在意愿。因此他认为，缺陷和空白的弥补和填充不是任意的，而是要遵循一定的规律。

于是，古米廖夫顺理成章地认为，找到这种规律的关键乃是推行欧洲的通灵术理论，他很久以前就对这种理论作过研究。许多资料表明，他曾研读过通灵术通俗作家帕比尤斯和列维的著作。还是前面提到的那位卢克尼茨基曾记录下阿赫玛托娃的一段讲述："一路上阿·阿（即阿赫玛托娃——译者注）滔滔不绝地谈论着德米特里耶娃、沃洛申、利沃娃和图姆波夫斯卡娅这伙信奉神智学的作家。这个话题是由回忆卡普伦引起的。阿·阿对神智学及其一切信奉者颇不以为然（图姆波夫斯卡娅除外，阿·阿对她还是有好感的，不过阿·阿对其迷恋神智学依然毫不认同）。她的话意在揭露，这伙人企图'通过'神智学竭力证明

沃洛申和德米特里耶娃是多么高明。"[23]卢克尼茨基转述的阿赫玛托娃的下面一段话更加证明她对神智学的不恭:"阿·阿告诉我,尼古拉·斯捷潘诺维奇曾在1906年从巴黎寄给她一封信,通篇大谈通灵术。尼古拉·斯捷潘诺维奇在信中称,他正是因为对此术感兴趣才奔赴巴黎的。"[24]卢克尼茨基的作品中还有一处证实了这种情况:"1907年古米廖夫把帕比尤斯带到施密特的别墅,并把他交给了我。古米廖夫在1906年就写下了他有关通灵术的文稿",这些文稿急需校改。"在皇村时我还没发现他信奉什么通灵术。可能是后来背着我迷上的"[25]。姑且不谈阿赫玛托娃对于古米廖夫迷恋通灵术和神智学所抱的极为不屑的态度[26],我们还是要点明这样一个事实,这位当年二十岁的诗人特别痴迷于帕比尤斯理论的通灵术,甚至为此去了巴黎。



其他的证据则是古米廖夫本人写给勃留索夫的一些书信。如他在1906年1月11日的信中写道:"当初我出国就是为了研究通灵术。现在我发现,我原来的意想和成功地写出的诗篇确可以激发心灵的悸颤,它似如列维含糊地将之称为亡者的召唤。"[27]他未必对列维的这个调侃认真。无论如何,不争的事实是,四个月后古米廖夫又旧念重萌。1907年3月24日他对采访他的记者说:"最近以来我忙于探索散文的风格,研究和思索通灵术,故而没有写诗……如果我不信奉通灵术,就会莫名其妙——我的诗怎能使您大感兴趣呢。"[28]一年之后,即1908年2月7日古米廖夫又写道:"……我看腻了莫罗的绘画,读烦了高蹈派和通灵术的作品(唉,这些作者是些低能儿),终于为自己建造了有趣的诗歌理论……"[29]

从以上引文可以看出,古米廖夫对其中提到的文艺界人士的理论观点,态度是不尽相同的,尽管他确实热衷于研究通灵术和他们的作品[30]。

古米廖夫何以如此青睐于这门"神秘科学"并对之作悉心研究呢?无疑,对这样的问题,暂时还不能指望得到完全确切的答案,不过,还是有几种答案是可供参考的。

首先,这事关古米廖夫对世界观的整体认识(这也使得我们明了,是什么吸引他到非洲旅行)。按照帕比尤斯博士的理论,人类在历史长河中聚结的智慧是由一些代表人物保存下来的,他们的身份往往是术士,他们基本上又分列姆里亚人、阿特兰斯人、黑人和白人四个种群。[31]古米廖夫无疑熟知这种观点,因为它在其最后一部未能完成的作品《天道诗篇》和另一首长诗的写作计划中都有反映,《天道诗篇》的人物就有"列姆里亚术士莫拉基达",而另一首长诗写作计划的第一句话就是"故事发生在神奇的古称阿特兰帝斯的列姆里亚"[32]。而帕比尤斯接着还写道:每一个种群都有生存的遗迹和智慧的遗产,这种智慧先人有之,而后代不具。阿赫玛托娃在死前不到一年这样写道:"他几次向我谈起那扇'金门',说它应在他陷于困惑之际向他开启,而他在1913年回国之后却又称'金门'不复存在了……这对他是个可怕的打击。"[33]这个念头缘于他青年时期写作非洲探险小说的感悟,理所当然地激发了这位功名心极重的年轻人亲自探寻这些遗迹和遗产的愿望。

此处提到功名心并非偶然。显然古米廖夫在这方面表现得尤为突出。一些有关材料披

露的内容可令我们触目惊心。

1907 年初居住在巴黎的吉皮乌斯曾向勃留索夫谈到二十岁的古米廖夫经他介绍造访她家时给她留下的强烈印象（曾写下《米莫奇卡》的韦谢利茨卡娅－米库利奇也会对他产生这种印象）："我们简直要晕倒了。鲍里亚（即安德列·别雷——作者注）还有气力嘲笑他，我却惊诧得动弹不得。二十岁的人，却形容委琐，还满口过时的豪言壮语，显得是那样不伦不类。他满身浊气，突然若有所悟地声称，他一个人就能改变世界：'佛陀、基督等在我之前就尝试过，不过他们没有成功。'"[34] 这次会面异常重要，一切迹象表明，它决定了古米廖夫此后很长时期对待梅列日科夫斯基夫妇以及当时嘲笑他的安德列·别雷的态度。不过我们对此就不作详细的评述了。[35] 我们重视的是古米廖夫的那句使早就度过颓废期的吉皮乌斯备感过时并充满憨气的话：我能改变世界。他说出如此的话并非偶然，卢克尼茨基写的关于阿赫玛托娃的回忆录也可作为旁证："1909 年阿·阿送尼古拉·斯捷潘诺维奇到奥德萨，两人同行的路上（乘电车），尼古拉·斯捷潘诺维奇不断地问她爱不爱自己。阿·阿回答道：'不爱，不过还是认为您是位杰出的人……'尼古拉·斯捷潘诺维奇微笑着又问：'我像佛陀还是马戈梅特？'"[36]

如此看来，古米廖夫在写作结集为《浪漫的花朵》的那些诗歌的创作初期，认为世界的变化是预先有定数的，而且世界也不是孤立的。我们研究 19 世纪下半叶和 20 世纪初期的法国诗歌，发现其中充溢着通灵术（对这个词应作广义的理解，它包括从广义的神秘主义、共济主义、炼丹术、占卜术直到使用魔法的一切通灵术思想家的伎俩[37]）的货色，并在信奉通灵术的诗人群中形成了相应的世界观。兰坡的生平及其诗歌创作就充分体现了这一点，对此美国著名的文学研究家斯塔尔季写道："……他在创作的最活跃时期坚信，他是通过魔法获得了超自然的力量的……他认为，诗歌是魔法的一个组成部分，魔法是洞察神秘世界，起着与上帝同样作用的方术。后来他又认为自己像柳齐费尔一样因傲慢而堕落了，并发现对于他和一切人而言，诗歌就是诗歌，不是什么相互理解的手段，借之只能进行自我表达。"[38]"当变则变"，以此来评价古米廖夫也是完全贴切的。诗人信念的变化首先表现在他放弃了诗歌等同于魔法的认识。不过，我们占有许多材料（也包括上面提到的阿赫玛托娃的笔记，其中的内容与下列说法并不矛盾：古米廖夫只不过未能找到"金门"，不过也没有获得它根本不存在的证据）证明古米廖夫并没有绝望，最终仍坚信术士诗人在任何社会中都是高尚知识的保存者，这种知识可以通过对神秘科学的研究和实际应用而增殖。

看来，古米廖夫对兰坡的了解并非浮光掠影。从俄罗斯象征主义兴起之日起，这个神秘人物就引起了人们的关注。众所周知，季纳伊达·温格洛娃发表在《欧罗巴通报》1892 年第 9 期上的文章[39]乃是勃留索夫写象征主义诗歌的第一个动因，而勃留索夫紧随其后拟定的一篇文章的提纲就更具有指导性："象征主义诗人，流派的奠基人（法国）魏尔兰……和马拉梅（他写的作品艰涩难懂，唯有作品的受献者才能解其意）。兰坡（他的作品通俗易

懂）。"此后还为他们加了批注："兰坡，创作期为1869—1871年（十八岁上开始写作），在80年代初便销声匿迹，在此期间没发表过一首诗。魏尔兰抱残守缺，且自命不凡。"[40] 勃留索夫抄写的第一首归为"象征主义"的诗，被冠之以《兰坡诗摘》，并作了如此说明（显然是后来写上去的）："这是故弄玄虚。当时我还没有读过兰坡的诗作，也并没有直接接触过象征主义者，只是看过温格洛娃在《欧罗巴通报》1892年第9期上的有关介绍文章。"[41]

兰坡谜团般的生平和创作活动对于俄罗斯的象征主义流派有着特殊的吸引力。他的诗作在俄罗斯大部分是以手抄本的形式流传的，虽然兰坡诗歌的俄译本相当少，实在难与魏尔兰的译本相提并论，但是，兰坡的生平和创作暗藏玄机，要认识法国诗歌不但要读他的诗歌，而且还要了解他的生平。兰坡与法国通灵术的联系是显而易见的，因此古米廖夫不可能无视它。而且值得注意的是，在古米廖夫的诗歌及其保存下来的赴非洲旅行的有关证件中有许多人物和地方也曾是当年兰坡造访这片大陆时所接触过的。说古米廖夫重走了兰坡的旅程无疑是夸张，不过说两人的路线多有重合确也是引人注意的实情。

古米廖夫早期的诗歌形式简明，内容注重反映其对现实的感受，我们读《浪漫的花朵》会发现，他的诗中通篇充满着术士及其法事活动。

1908年版《浪漫的花朵》中的第一首诗是首以爱情劫数为主题的变奏曲，但用的全是施展魔法的"道具"：

年轻术士身穿紫红长衣，
说的是异地的话语，
为一个叛逆的公主，
打磨着有魔力的宝石。

燃烧的香草散发着温馨气息，
弥散在无限宽广的天际，
那里却翻滚着沉沉的暮霭，
像群鱼戏水又像黑鸟展翅。

……

月儿升起在翠绿的尼罗河上空，
惨白的月色在暗暗浮动，
憔悴的公主丢下鲜红的花朵，
向术士聊表难掩的隐情。

人们认为，这首诗连同诗集《致安娜·安德列耶夫娜·高连科》的献辞[42]的写作动机是以通灵之术向阿赫玛托娃表示爱慕之心。在后来的版本中这首诗冠之以《求爱咒语》的标题是不无理由的。此诗的弦外之音是很明显的。阿赫玛托娃自然也心知肚明。[43]但是这还远不是此诗的全部用意。统观全篇我们会发现这部诗集是以向心上人恳切表爱为始，以宇宙大动荡的景象告终的：

昏惨惨的太阳望着人间难土，
但见那里滞留着亘古洪荒和恐怖，
这边，孤山像丧家野犬默默站立，
那边，火山喷发腾起暗红的浊雾。

世界的末日来临。

……

窈窕而温柔的姑娘头戴刺李花冠，
头上淌着鲜血，身披着爱的韶光，
她用银犁辛勤垦出一片荒地，
人们给她起名叫苦命女郎。

她却是世界的救星。

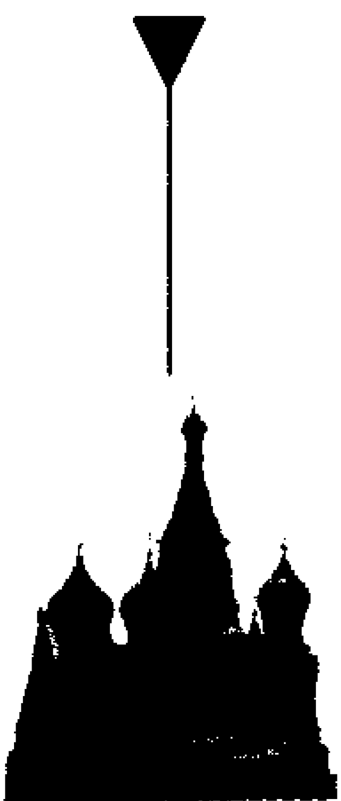
我们有十分理由认定"年轻术士"爱慕的"叛逆公主"就是这首置于诗集末尾的诗中的窈窕而温柔的"苦命女郎"，她不仅能化解爱情愁绪，而且更重要的是能拯救濒于崩溃、几近绝望的世界！如此看来，通灵术的咒语关乎世界的命运，只能依靠承咒语之泽的女人来救世。

我们不必怀疑，古米廖夫构思时抱有一种既定的个人目标，以期运用魔力召唤多年以来他追求的爱情[44]，并用诗歌语言表达出来。这种布局首先说明：他将魔法融入诗歌是为了重建世界的秩序。

每个细心的读者都可以发现《浪漫的花朵》中赤裸裸展示的魔法神术[45]，然而此后，他创作中的隐秘面就不得"破解"了[46]，这些咒语一方面无法发挥自己的功能（而且，它们入诗后丧失了固有的句式结构），另一方面又难以化成真正的诗句，故而显得不伦不类。有鉴于

此，古米廖夫开始渐渐地改变第一部诗集确立的创作准则。从这个意义上说来，他殚精竭虑不止一次更易第二部诗集的名称是不无原因的。1908 年 5 月，他就此与勃留索夫商议，为新诗集取名为《珍珠》，年底又改为寓意毕露的《金贵的魔法》。但到 1910 年 5 月，他又恢复了最初的名称。所拟书名中的"魔法"一词，初看起来颇引人注目，但经深思熟虑之后会觉得它是不可取的，读者看见它自然就会产生这样的感觉：这样的名称过于直白，过于直接地表露了诗集的内容，而这本诗集却如同前一部诗集一样是以充作"神秘科学"的诗体指南为宗旨的。

其实，诗集发表时采用的名称《珍珠》一词及其含义具有的玄秘色彩毫不逊于"金贵的魔法"。研究者早就发现，这个书名和诗集中的三个章节的题目(《黑珍珠》、《灰珍珠》和《绯红珍珠》——再版时它们被取消了)出自古米廖夫的短篇小说《斯特拉第瓦乌斯制作的小提琴》。这部小说中的魔鬼造访作曲家帕奥洛·别里契尼时是这般模样："他赤露的手脚上戴着一串串灰色、黑色和绯红色的珍珠。" 这个魔鬼洋洋得意地向作曲家作自我介绍："……我是美的创造者，热爱一切美好的事物。当卓越的该隐告别冥界意欲建设阳世时，我就做了他的艺术教师。正是我教会他用诗歌的格律转述尼采的言论，用金刚石刀在象骨上刻画动物和人的形象，制造乐器并用它们演奏。"我们又想起这部小说的结尾：魔鬼接替帕奥罗老师继续演奏乐曲，大师不堪忍受这种超乎寻常的完美，竟精神失常，捣毁了斯特拉第瓦乌斯制作的令魔鬼生畏的小提琴："我看到眼前是一片恐怖。人至多只能接受我这把心爱的样板琴的谐音，我说这些并非以我的名义，而是以上帝的名义。而制造你现在手中的那种手提琴就会把我吓死。"



三种颜色的珍珠演变的取向就是非人能忍受的谐调，它注定是以上帝的名义，也是以魔鬼的名义。其实，在古米廖夫看来，上帝之路是很明了的："他走的是珍珠演变之路。"这不是一条黑色、灰色或绯红色的珍珠之路，而是本色珍珠之路。只有这样，上帝的门徒才能紧跟上主的步伐：

> 选择不会使人苦恼悲伤，
> 有什么比奇迹更令人神往?!
> 牧人和渔夫也会紧跟上帝，
> 行进在探索天理的大道上。

然而，诗集的取名对于勃留索夫这位多年的学生古米廖夫来说并没有什么重大意义。古米廖夫和勃留索夫在各自的作品中都屡有将上帝和魔鬼一样歌颂的引文，而索洛古勃则把魔鬼当作"老朋友"加以颂扬，对于他们来说这不关乎伦理的相对性或其他什么问题，只不过是在诗歌中寻找醉心于机遇的"自我"。这时的古米廖夫坚信他的诗歌可以塑造出

超人的形象，理应找到实现这个志向的最有效的方法，于是便认真地研习起诗艺来。

初看起来这显得颇为怪异：他已写过两本诗学著作，并得到被他奉为权威的俄国象征主义大师（勃留索夫和安年斯基）的好评，现在却自揣浅陋，甚至怀疑自己缺乏起码的诗歌创作技巧。对此，他在 1909 年写信给勃留索夫说得尤其坦率："您想必听说过维亚切斯拉夫·伊万诺维奇（伊万诺夫）为包括我在内的一些年轻诗人举办过讲座。我觉得只是在听了讲座后才开了窍，知道什么叫做诗歌。"[47] 这里还应指出，在"诗歌研习所"讲的并非高深的题目，而是不超过初级程度的诗歌写作入门技巧。[48] 古米廖夫在这封信中接着写道："但从另一方面来说，我在研习诗歌形式时仍因力之不逮而感发怵。这项工作可能会妨害我的思想和感情，况且这些思想感情现在就被埋没了……"

其实，《珍珠》的出版使古米廖夫受到勃留索夫以及维·伊万诺夫的赞许，勃留索夫在此前就一直全力鼓励他，而伊万诺夫称，这部诗集为古米廖夫带来了骑士的封号，古米廖夫的诗可称为骑士之剑颇有风度的击打。尽管如此，古米廖夫仍对他能否正确地为读者所理解存在疑虑。我们现在虽难以弄清当初读者的原本反应，不过可以推断，这些描写异地生活，充满"浪漫情怀"的诗篇定然得到了他们的好评，尤其是在其中占重要地位的《船长们》一诗。那些船长已成为读者长期以来心仪的标志性人物。但是就是在这首诗中也明显地暴露出诗人的创作意向难以被读者理解的缺陷。

我们还记得，古米廖夫写作这组诗歌时正值德米特里耶娃，即后来的切鲁宾娜的小说创作的繁荣期。如果这位女作家不出现神秘主义的倾向，指出这一点或许也就无关紧要了；不过事实恰恰相反，此时的德米特里耶娃正沉浸在这种思潮之中——这种思潮也影响到沃洛申和京特以及与德米特里耶娃很少有交往的人。[49] 难以设想古米廖夫会对这种思潮毫无察觉，而且我们前边也提到阿赫玛托娃曾向古米廖夫和德米特里耶娃介绍过神智学（此情他是从别人那里得知的）。因此，对《船长们》这篇文学作品的理解不能脱离这个实际，读者也不应浅尝辄止，而要追踪作者的思路。它始于对"勇敢的船长们"（这也是吉卜林一本书的名称）进行的浪漫化描写，不过此后读者就会进入另一个洞天了。诗集中的第二首诗把读者带入一个不倦的开拓者的世界。这些开拓者堪称"神圣的勇士"，远有"驾驶原始木筏的原始人"，近有库克、拉彼鲁茨，他们确信："我们的世界未被完全开发！"有了这些铺垫，第三首诗就可以理解为世间"快活的船员"暂时的缺位，这也是向快活人的过渡。在这首可谓举足轻重的诗中，主人公全然成了另一种人物。这些当代的船长和船员虽然已"不恐惧飓风"，却有另一番苦衷：

> 他们的内心总是惴惴不安，
> 无端地承受着未来的忧患。

从表面上看来，这种忧患有一定合理的因素，它与诗中提及的船员中流传的关于荷兰飞怪船的传说有关 。但是目睹诗人独特描写，我们会这样作想：这里说的不单单是飞怪，重要的是古米廖夫另有深意。我们再来看此诗的开头：

世界上还有另样的疆域，
那里月光惨惨，愁雾凄凄。
任你有无穷力量，至高豪气，
也战胜不了它的暴戾。

这个“荷兰飞怪船横冲直撞”的海域，是一个与众不同的异样世界，在昏惨惨的月光下，不仅前三首诗的主人公——一位普通船长踯躅不前，就是具有无穷力量、至高豪气的“该隐再世”的船长也望而却步。对于生活在现今世界上的人来说，作者假设的航船不仅预示着灾难的降临，而且使得他们为那条船上的船长误入的、被现实生活中的船长暂时幸免的死亡航途而伤悲。

于是，只消我们不带偏见地读一读古米廖夫的这组诗就会发现，他力图向读者同时呈现现有的两种空间，其中的第二种空间阴气森森，宛如地狱。不过现世中人很少会误入其境，只是在特殊的情况下才有此遭遇。

指出这样一点是非常重要的，即使洞察力很强的读者也难以发现古米廖夫诗歌的这个隐义，勃留索夫也没能做到；而安年斯基在评论中称《浪漫的花朵》为一本“没有丝毫古老东方的隐秘和千年迷雾”的书[50]；怀才不露的埃利斯在看过维·伊万诺夫对《珍珠》的评论后，指责他亵渎了一位神秘勇士的壮举，一怒之下与之断绝了一切来往[51]。可以设想古米廖夫当时的心情：他宣扬通灵术和魔法的努力未能奏效，即使是善解人意的读者，也没有一个能理解他何以将现今世界描写得如此隐晦、怪异。

似如雪上加霜，古米廖夫奋起与维·伊万诺夫这位相当长时间以来充任他文学师长的人进行争论之际，又在文坛遭受了两桩劫难。据当时的文件判断，古米廖夫和伊万诺夫在1909—1910 年间经常见面，1909 年底，古米廖夫还约这位师长同他一起到非洲旅行（一切迹象表明，这个计划也与伊万诺夫探幽揭秘的意愿有关，当时的他正迷恋于明茨洛娃关于神智学的说教）。现有资料证明，伊万诺夫和古米廖夫建立了一个“地球索菲亚学协会”，我们对这个协会知之甚少，不过其名称本身分明就充溢着对地球这个存在物的神秘主义的理解。1911 年 4 月，“艺术语言促进会”的会议总结写道：“古米廖夫朗诵了长诗《浪子》。大家认为，诗人可以自由地以这个传统题目写作，可是对于自由的界限，发生了激烈的争论。”[52] 据阿赫玛托娃回忆，维·伊万诺夫对这部长诗进行了严厉的批评，古米廖夫（在他看来，接触历史和神话资料的自由是至关重要的）备感屈辱，这也成了他建立阿

克梅主义理论的原动力。当然，这些纠纷只是其原因之一，然而，它确是同创作观的差异交织在一起的。季闵奇克中肯地指出，一场普通的分歧终于演变成关于创作观的大辩论，这种争论其实并非始于今日。[53]

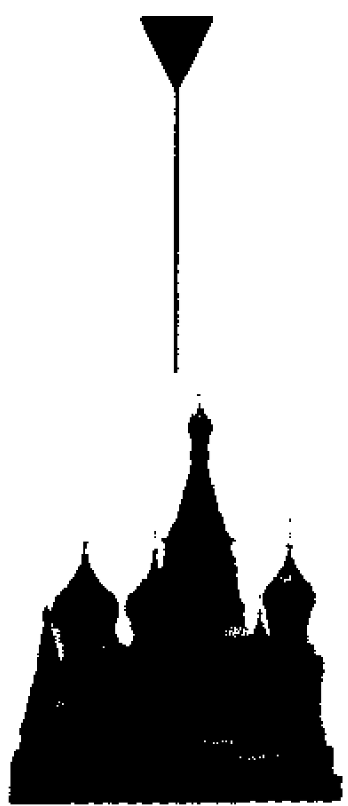
这里，我们还要指出，20 世纪 10 年代初期，古米廖夫作为文学活动家和评论家在文坛已占有很显著的地位了。他从事创作之初就立志做个有作为的诗人和散文作家，而且还要出版杂志，组建文学社团。在侨居巴黎期间，他主持《天狼星》的出版工作（阿赫玛托娃最先为之撰稿[54]），1909 年在充任"文艺协会剧团日志"文学部的实际领导者期间创办了《孤岛》杂志[55]，不过他在这方面取得的最大的成功是与当年下半年创办的《阿波罗》杂志建立了密切的联系。

早在 1909 年春，文艺学家马科夫斯基就倡议创办一家首先面向彼得堡象征主义作家的大型文学杂志，而筹办工作到该年下半年才付诸实施。杂志的办刊思想原拟由维·伊万诺夫、安年斯基、沃伦斯基和伯努阿共同制定，但由于各种原因未能落实，主持该刊的大任渐渐地落到库兹明、奥斯林德尔和兹诺斯科－博洛夫斯基的身上，而古米廖夫也是主要的参与者之一。而且他踊跃地将自己的诗稿投向该刊，并开始了他的系统的文学评论活动。他发表在该刊"俄罗斯诗歌评论书简"一栏中的评论，描绘出 20 世纪 10 年代俄罗斯诗歌的整体面貌。能如此全面客观地把握其全景的除此之外也唯有勃留索夫写的一些文章和评论了。古米廖夫在 1911—1912 年间的文学评论和组织工作使之在彼得堡诗人中享有广泛的声誉。20 世纪 10 年代中叶，彼得堡诗人群已形成一个真正的流派，它首要的信念是必须追求创作形式的完美。这种理念也为古米廖夫戴上了"形式主义者"和"萨利里式作家"的桂冠，而且，他对他的文章和个人交往中提出的主张率先身体力行。

至于将古米廖夫誉为"高蹈派"，则当是严重失实了。固然，可以说阿赫玛托娃为否定古米廖夫的声誉，也曾对其诗歌的本来面目进行过某种程度的歪曲，不过我们还是应注意到，在传统上与"高蹈派"有关的特点，如缺乏传统的抒情感受，竭力追求传统上看重的外在形式的完美，追求冷静的描写，都变相地体现在古米廖夫的诗歌之中。这首先关系到形式的完美问题：我们前面所援引古米廖夫的诗句说明，他初期的作品远远不能与戈蒂耶和邦维里比肩，只能说是平平之作。作为一个象征主义作家，即使其青年时代最为成熟的诗集《珍珠》，也尚处于"学生"水平，而绝非属"大师"一级。在这个时候，古米廖夫为在俄罗斯诗坛崭露头角，就在诗歌形式的选择中大胆地除旧布新（加斯帕洛夫在俄罗斯三重音诗格分类中单辟出一种"古米廖夫诗格"是不无道理的），采用了他人很少问津的严整的诗节结构。古米廖夫的描写从来不流于呆板，在绝大部分情况下充满动感（比如《珍珠》中的《异国居民》，诗中有这样的描写："头领"大手一挥，一场奇异的男女交欢的洋洋大观遂告开场，他又不屑地大手一挥，便使自己的军队从淫欲中解脱出来，奔上新的征程）。在世纪之交的俄罗斯诗坛，法国的高蹈派和象征主义的诗风并存[56]，古米廖夫在革新上不说是勃留索夫

的模仿者，也可算作他的一名学生，但这位年轻诗人的作品充满着激情和切身的感受，这种感受无明显的神秘的色彩，这是为他的老师也不及的。因此，古米廖夫表现出的高蹈派诗歌风格未必比他对诗歌形式外在华美的追求更值得重视，不过，他的这种追求为时不长，后来很快便退居次位——他这时转而探索诗歌作品结构的统一性了，这鲜明地体现在他的《诗歌的生命》(1910)和《诗歌剖析》(1921)两篇文章中。

我们在回顾古米廖夫10年代初的创作时发现，1911年秋古米廖夫和戈罗杰茨基发起成立了"诗人行会"，这是一个诗人自由参加的合作组织，起初的参加者还没有与象征主义发生对抗（在一年半之前就发展了伊万诺夫思想的布洛克在该组织第一次会议上的表现就具有代表性）。阿赫玛托娃认为它的建立是一件很寻常的事："'行会'的成立不过是标志着一个社团(库兹明、兹诺斯科－博洛夫斯基等人的)的解体。他们逐渐疏远了，兹诺斯科也不再担任《阿波罗》杂志的秘书，波将金投奔了《讽刺》周刊，阿·托尔斯泰在1912年迁居莫斯科，一去不复返……'行会'有了完全不同的定向……这伙人似团结在维·伊万诺夫的周围，这伙新人与原先的'塔楼派'格格不入……这是一个新的团体，其中有洛津斯基、曼德尔施塔姆、戈罗杰茨基、纳尔布特和津克维奇等。这个团体很少举行阿里贝尔特式的聚餐会，常常召开行会会议……"[57] 不过"诗人行会"成员的创作也上了一个层次，其标志是这些年轻(和已不太年轻)的诗人竭力摆脱到处弥漫的象征主义的影响。



古米廖夫在"诗人行会"中起着"代理人"的作用，是该会的领导人和导师之一，但是他认为参加该会活动有另外的意义。首先他是为了克服许多象征主义者自命不凡的倾向。他认为一个人的综合素质只是在整个"行会"(甚至整个俄罗斯诗歌界)的集体行动中才能表现出来。故而，"诗人行会"吸收了各种创作风格的作者，兼容了10年代初诗坛的各种"思想"倾向。"民间"的诗人，无论是生性浪漫的还是谨守传统的，无论是有未来主义倾向的还是带通灵术色彩的，古米廖夫都不计好恶地纳入他建立的组织之中。[58] 这样，"行会"就形成了会中有派，派中有各色人等的局面。[59] 古米廖夫就是在这个全新的诗人群中探寻摆脱以往影响的途径，同时又坚持自己关于世界结构的基本理念，尝试新的表达方法。有鉴于此，我们称他的《异邦天国》为其过渡性作品的范例，它呈现了诗人探索的历程，古米廖夫诗歌构建的新样式。这是他创作的一种实验，却也成了其他诗人各种诗学观念的基础。[60]他发表了在亲友纪念册上的题诗（以此来尝试代替普希金及其之前时代诗人常做的旧题赠诗)，他还发表了唯一的一本译诗和一部诗体剧作。但是，如果不计尖刻的腔调的话，我们可以说库兹明对于《异邦天国》的评价还是中肯的："他是'空虚'的——对之可以这样一言而蔽之……"[61] 这种"空虚"也可能像戈罗杰茨基所遭遇的那样转化为严重的危机，然而对于古米廖夫来说，它是一种催人进取的力量，因为空虚过后他就步入了经验老到、夙愿得以实现的诗歌创作晚期。

阿赫玛托娃在同卢克尼茨基谈论波德莱尔对古米廖夫创作的影响时，对他深受影响

的创作道路作了如此的估量:"尼古拉·斯捷潘诺维奇在他的晚年又受到来自波德莱尔的影响,不过这种影响的性质发生了变化,而且变化得很微妙了。如果说在1910—1918年间他青睐于波德莱尔诗歌中的异国风物和鬣狗之类,那么到了现在则钟情于过去未曾留意的东西——那就是波德莱尔深刻的思想和塑造的形象……波德莱尔所作的比喻,他所塑造的形象在尼古拉·斯捷潘诺维奇这里常常就化为存在的现实……这是诗歌的影响,而并非'模仿式的拾人牙慧'……"[62]然而,诗歌创作方法发生如此转变的道路不是平坦的:不仅要实施根本的转向,如前说所说,还要对既定的创作方针进行更新。

古米廖夫在其思想发展的过程中形成了这样一个理念:将现实转化为诗,这些诗类似于阿赫玛托娃和曼德尔施塔姆晚期的作品,并获得"俄罗斯语义诗体"的称谓,在这种诗歌"行文中含有多种元素,文风和文体(诗体和散文体)各异,诗人的创作和生平际遇统统交织在一起,构成一个用以再现历史与人相互关系的意义枢纽"。这种诗体是诗人着意锻造出来的,又是语言本身对世态的一种自然反应,是推动"文化历史中的潜移默化"[63]的宝贵因素之一。阿赫玛托娃和曼德尔施塔姆也锻造出这种诗体,可谓与古米廖夫殊途同归,而在古米廖夫的创作中这种诗体风格表现得比他们更明显些。

这种诗体风格使他的创作陷入前途难卜的境地,他艰难地在矛盾之中寻求统一。他在渡过1911—1912年的危机之后在相当长的时期内仍对诗体找不到感觉,因而对其诗歌的评论者的态度十分在意。这里举一个实例。有位叫图姆波夫斯卡娅的评论家,与古米廖夫不但有文学交往,而且有着私交。她认为古米廖夫的诗集《箭袋》(1916)中的诗写得有"志大才疏"之嫌,是"泄个人积愤"[64]之作。艾兴巴乌姆好像附议似地写道:"古米廖夫的诗风有些糜乱,因而他的语言变得如此夸张。它们杂然轰鸣,淹没了内心的声音。"[65]这本诗集似乎没有体现出古米廖夫在宣言式文章《象征主义遗产和阿克梅主义》中首先提出的起码的任务。想当年,古米廖夫确定了阿克梅主义对待"未知"事物的态度,这也就回答了象征主义产生的一个重要问题:"要永远惦念着尚有未知事物的存在。不过不要用模棱两可的猜度玷污了这种惦念——这就是阿克梅主义的准则。这并不意味着阿克梅主义在人的心灵悸颤着接近异类事物之际拒绝描写它。心灵在这种时候是本应悸颤的。"

我们发现,他说的绝然不是阿克梅主义(应该说是古米廖夫心目中的阿克梅主义)否认世界上存在着能够决定人类在尘世和天国的生存意义和目的的至大伟力,而是应对未知的事物进行有别于象征主义的描写。古米廖夫坚持自己的世界观,要求阿克梅派和本人首先要改变描写这个世界的方法。

当然,这个要求本来是有些幼稚的,因为它显然忽略了词语原本是思想的载体,思想在词语中得到体现后才具有了它真正的形式(对此,曼德尔施塔姆的《阿克梅主义的早晨》论述得更为精细、严谨)。古米廖夫却走上了一条错误的道路,一开始就陷入了不可避免的矛盾之中。他的《五音步的抑扬格》一诗就是如此遭遇狼狈的例证。它有两种文本,描写的

同是主人公(显然其原型就是作者本人)的命运,不过这两种文本的末尾显示的命运大不相同:第一个文本是作为1913年写作的第一批"真正的阿克梅主义诗歌"之一发表的,令人心碎的悲剧情节引出充溢着赤裸裸的共济会情结的结尾:

庄严而神秘的圣殿高高耸起,
神香弥漫,琴声悠荡,祥光熠熠;
烛光和阳光共造辉煌,
汇成一片彩虹的海洋;
大师发出的声声召唤,
回响在占据一切时空的共济会员耳畔。



而1916年收入《箭袋》中的第二种文本,则被古米廖夫赋予了全然不同的意义:它没有再提及具有象征意义的共济会,而代之以战争和东正教传统理想的描写:

苍茫的大海上有座修道院,
白色的石墙,金色的屋顶,
昭示着永远不衰的盛名。
归来吧,舍弃那尘世的浮华,
在碧海蓝天前仰俯……
在白墙和金顶前凝目!

在对第一种文本进行改动时古米廖夫没有想到,《箭袋》的读者大多读过这首1913年发表在《阿波罗》上的诗,并会记得它完全是另外一种样子。原有的结尾不会被彻底忘却,这势必会在读者的意识中形成两种具有几近同等意义的道路。诗歌的主人公如同作者一样,可谓兼容并蓄,这样就难以说古米廖夫用词语忠实地体现了其构思了。在这部诗集中,词语的内涵比其固有的意义更宽泛——这里我们同意艾兴巴乌姆和图姆波夫斯卡娅的这个意见,因此可以明确地说,诗人还丧失了他此前具有的以诗来探测人生的价值(其实那时他对诗歌使命的理解也是很狭隘的)。

古米廖夫对诗歌使命的新的理解是在最后两部诗集《篝火》和《火柱》中获得的。这两部作品确立了古米廖夫的创作在俄罗斯20世纪诗坛的地位。首先应该指出,这时的古米廖夫赋予了词语以崭新的意义,而且拓展了其多义性,使之像阿赫玛托娃和曼德尔施塔姆晚期的语言一样,成为一种"文化上的潜移默化"。

为此,词语必须具有一种能在读者面前展现诗人寓寄其中的全部意义的能力,就像打

开意念中的花苞使之怒放一样。展现全部意义最为可行的途径，就是披露出诗歌的弦外之音。

曼德尔施塔姆所说的"旁征博引"，是古米廖夫晚期创作的真实写照。研究性专题论文需要它，不过也是极为有度的。因此我们在论证自己的观点时只征引几个例子。

第一个例子就是当年引起古米廖夫与维·伊万诺夫之间激烈争论的诗作之一，他们争论的焦点是：能否肆意歪曲文化的真实性？

在《尼卡颂》一诗（《篝火》中的一篇）中，古米廖夫描写了一尊塑像，它现矗立在卢浮宫正面楼梯的上方：

> 在我梦呓连连的午夜时分，
> 你出现在我的眼前。
> 你啊！尼卡胜利之女神，
> 两臂前伸，英姿凛然。

我们不是造型艺术专家，因而也不追究这尊纪念尼卡起义的塑像其实是没有双臂的。不过，它是什么？是诗歌的随意性？是误笔？诗中说这是"梦呓"，那么，它怎么会断臂复原？看来，要回答这些问题必须这样认为：古米廖夫表面所写的尼卡纪念塑像，实际是哈格德小说《她》中的真理女神塑像在他脑海中的映像。小说是这样描写的："塑像约有二十英尺高，用现今最好的白大理石塑成。像身略微前倾，似乎要展开她那长翅腾空而去。她的双臂前伸，似乎要把爱人揽入怀中。她那曼妙的形体楚楚动人，不过……她的脸上罩着薄薄的纱巾，掩住了面容。纱巾的一端垂落在她的胸前，另一端已经破损，想必是在以前逆风飘扬时吹坏的。"这段描写显然是为主人公们日后的命运埋下的伏笔。但见数页之后其中的一位叫阿艾莎的女主人公就被写成塑像的模样："阿艾莎身着一袭白衣，宛如笼罩在天光之中，她站在悬崖旁的小台上——这一切显得那么不可思议，那么朦朦胧胧，这幅凄美的图景给我留下的深刻的印象简直难以言表。"

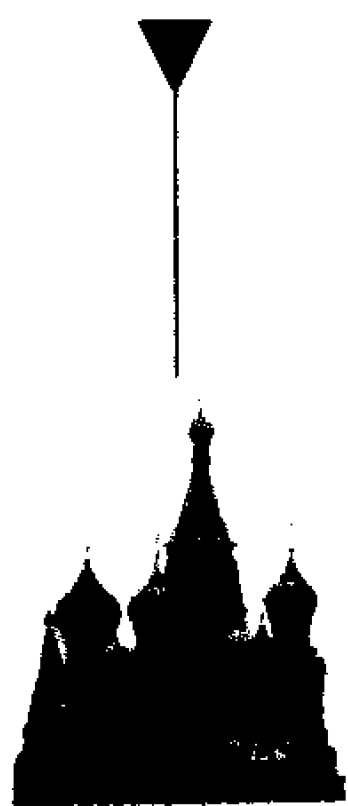
《尼卡颂》接续下来的描写使我们有理由认为走上了受制于这部小说的轨道——古米廖夫应对小说的情节记得清清楚楚：沉沉的夜色，万籁俱寂，涉越深渊的眩晕，对篝火出现的预感，对即将到来的新生的向往——这一切都营造出一种作品中言而未尽的氛围。

于是，这首诗的意义增殖了，我们觉得，它比初看原文时扩大了许多。

古米廖夫最后一部诗集的名称具有标识性意义，通常会使人联想起《圣经·出埃及记》中一段文字："神领百姓而行，以色列人出埃及地。他们从疏割起行，在旷野边的以倘安营。日间，耶和华在云柱中领他们的路；夜间，在火柱中光照他们，使他们日夜间都可以行走。日间云柱，夜间火柱，总不离开百姓的面前。"（《出埃及

记》,第 13 章,20—22 节*)《出埃及记》中还有一段话,其意义不仅与引导百姓的火柱相近,而且直接昭示着耶和华关于柱的概念:"摩西进会幕的时候,云柱降下来,立在会幕的门前,耶和华便与摩西说话。"(《出埃及记》,第 33 章,9 节)在国内战争期间,《圣经》具有的意义重大,不说到了人人朗读的程度,也可谓非比寻常。当时甚为流行的一首纳尔布特的诗便是明证。这首诗古米廖夫必定读过[66],它这样写道:

给予心灵的恩惠无可兑换,
供人的饮食毕竟有限,
拉辛和列宁的俄罗斯啊,
有一根熊熊的火柱冲天。



在此我们应提及,纳尔布特 1920 年在俄国南方出版了一本书,取名为《在柱中》,而在泽林斯基的回忆录中(诚然,他的话不能完全当真)记载了他与纳尔布特的这样一次谈话,纳尔布特一直在讲述他和古米廖夫对《圣经》中"火柱"这一形象的理解。[67]"火柱"这个名称的含义是明明白白、毋庸置疑的。在新约中还有一处提到火柱,它使人们引起更为复杂的联想:"我又看见另有一位大力的天使从天降下,披着云彩,头上有虹,脸面像日头,两脚像火柱。"(《启示录》,第 10 章,1 节)这位天使发誓说"他来不及了",后就把自己的书交给了约翰,约翰说:"我从天使手中把小书卷接过来,吃尽了,在我口中果然甜如蜜,吃了以后肚子觉得发苦了。天使对我说:'你必指着多民、多国、多方、多王再说预言。'"(《启示录》,第 10 章,10—11 节)我们没有继续援引纳尔布特此后那些契合新约象征意义的诗句,但足以弄清此书名称的含义就是,诗人在他"来不及"的时候借助了谙熟天时的先知,即暗示历史将会呈现出一种全新的面貌来。

与此同时,古米廖夫也牢牢记得他拜读多遍的《扎拉图斯特拉如是说》中的语句:"这个大都市是多么痛苦!——我好像看到这座城池置身的那个火柱!因为这种火柱必将在伟大的午时来临之前出现。然而,这是可遇而不可求的事。"[68]这似是此书名隐寓的另一层象征意义了,说明作者转而对现实进行另一番思考了。"这个大都市是多么痛苦!"一语在长诗《星辰的恐怖》中也屡屡反复地得到回应:

痛苦啊,痛苦!恐惧、网罗和陷坑
等待着降生在世间的每一个人……

*. 此处及之后的《圣经》译文均摘自《新旧约全书》,中国基督教协会印发,1994,南京。——译者注

当年奥尔洛夫就发现，此语出自先知以赛亚："地上的居民哪，恐惧、陷坑、网罗都临近你！"(《以赛亚书》，第 24 章，17 节)[69] 古米廖夫此前和之后的诗句则回应《以赛亚书》中关于对罪恶进行惩罚的论述："我有祸了，我有祸了！诡诈的行诡诈，诡诈的大行诡诈。"(《以赛亚书》，第 24 章，16 节)毫无疑义，古米廖夫和他同时代的人产生这些联想是合乎情理的，对他们关于发生过革命的"大都市"行将灭亡的预言应作如是观。不过也不应忘记上面援引的尼采那段话的后半部分，即谈及的必将到来的"伟大的午时"。尼采所说的火柱不仅有破坏作用，而且还能照亮复兴的希望，就像哈格德小说的另一种火柱一样。

马科夫斯基在他的回忆录中称，古米廖夫最后一部诗集的名称源自一首在生前未能发表的诗：

姑娘啊，请你告诉我，
你的爱意和忧愁是什么？
你怎能心如止水，
心底就没有昔日的欲火？

倘若你来到我的身边，
像一道天火迸发的闪电，
但愿我从此浴火重生，
与你一道实现脱胎换骨的涅槃！[70]

这样的判断应是符合逻辑的：此诗将这个诗集的两个主题——爱情和诗人美好的向往联系在一起。而从地面腾起的火柱，如若不能升天，就会遁入地下，这就是哈格德小说《她》的主要象征意义之一：曾几何时男主人公对女主人公山盟海誓，到头来却杀死了她。爱情，永恒，看破红尘，殉情(许诺来世再续前缘，这也是哈格德二部曲的另一部《阿艾莎》所描写过的)——这些在极大的程度上决定了古米廖夫死前出版的这部诗集的情调，在这方面，前面提到的他那首 1917 年写的诗就相形见绌了。

看来，诗集《火柱》单凭它的题目就可以同时激起读者各种各样的感慨，面对同样一个题目，形形色色的读者会发现形形色色难以归一的意义。

在这本诗集中还有一些占重要位置的诗也是这样。比如那首著名的《迷途的电车》，往往会令人凭空生出一些牵强附会的联想，而对其意蕴仍备感茫然。[71] 另外，《记忆》、《在茨冈人身旁》、《言语》、《灵与肉》[72] 和《醉僧》[73] 等篇也无不给人莫名其妙之感。

现在我们试就诗集《火柱》的开篇之作——它又是其中的主要作品——《记忆》进行评析。

此诗中有个关键句："我们改变的是灵魂，而并非肉体。"它在起首和最后的诗节中重复了两次。记忆在这首诗中被物化了，戴上了人的一种面孔，它把人现今的灵魂介绍给在这个人肉体中滞留的已往的灵魂。

古米廖夫想必读过灵魂轮回论的许多著作，对这样一种理论并不陌生："人的灵魂会转生，会重现以往的感受。人生是一个轮回的过程，在人生中'心灵的我'会将过去的所作所为再现出来。"[74]应该说，古米廖夫诗中的不少观点是同这种观念吻合的。比如，他这样写道："记忆啊记忆，你找不到你的符号，你也不相信我曾生存过的世界。"无疑，这里说的是灵魂的"我"形成的过程，这种明晰的描写在施泰纳的许多著作中比比皆是[75]（在其他神智学著作中也大抵如此），在古米廖夫的组诗《灵与肉》中表现得更为分明。不过，这是一种灵魂而并非肉体的轮回，它使我们再一次联想起小说《她》来，这部小说也经常涉及传统的灵魂轮回论，并称列奥其实就是阿艾莎原先恋人托生的肉身，在这个托生者身上没有恋人的灵魂，离开文字记载，他对往事便一无所知。

指出这一点非常必要，这不单因为这是一种重要的说辞，而且因为它能帮助我们廓清古米廖夫诗歌的一条主线，这条主线是确定不移的，而且是要读者容易察觉的——它就是爱情的红线。这不但表现得很明显，而且易于理解。有鉴于此，当代的研究者这样说：小说《她》在一定意义上说来可称为"世纪末男性小说"的典范之作[76]，其故事情节充溢着象征性意义，这使我们联想起关于男性在男女之间关系中起着特殊作用的观念——古米廖夫把这一观念表达得更为鲜明。这两位作家都描写了一个名叫安德罗金的形象，两位安德罗金好似结成了一个神秘的同盟，都摆脱了恼人的淫欲，成为召唤新人生的预言家（参阅《珍珠》诗集中的《安德罗金》一诗[77]）。

《记忆》一诗删除了草稿中描写爱情和女人的词句：

> 这位恋人斩断了情思
> 洗手写起诗歌来

而且将"我完全不爱的人"也一并删去，但我们仍能通过对寄寓在此人肉体中的各种灵魂的描写，看见作者生平的影子，感到作者的气息，这个主题是无可回避的。

从一定的意义上说，对自己亲身经历的象征性描写使前面提到的《五音步抑扬格》两种文本的结局合二为一。一方面，这是共济会情结的一种鲜明表现（"我郁郁而执著地建造了神殿，让它矗立在沉沉的黑暗之中"），另一方面，它又是一种"军事宗教"主题，它决定了其第二种文本的结局。

而这种结局同时又引发了死亡的主题，这一主题是为古米廖夫此前的诗歌所回避的。阿赫玛托娃在20年代就直截了当地指出，当代作家应意识到死亡的主题是不可或缺的。

她在评论《迷途的电车》的结构时谈到："革命之后死亡会接踵而至……关于死亡的概念，在《记忆》和《迷途的电车》中几近相同，只不过在彼它是一个慢腾腾的行者，而在此它是一个飞奔的骑士。"[78] 在《迷途的电车》中，死亡是最终和无可改变的结局，而在《记忆》中却可用一些方法在瞬间克服它：一是走共济会的道路，建造所罗门神殿，亦即"在故国的土地上营造起新的耶路撒冷"；二是将自己的命运融入天然的宇宙界，在那里象征死亡的灵魂、妖风凶光就会将"我"转送到"天宇园"中，而死亡就化作无形的行者，这行者便叫基督（据《圣经》故事说，陪伴他的还有狮子和鹰，亦即两个圣徒马克和约翰），他像扎拉图斯特拉，像太阳（按照魔法说），像语言无法表示的其他神圣之物。

尽管垂死的灵魂处于绝望的境地，而记忆却能在任何情况下留存下来，它遗传给接替的新灵魂，新灵魂就寓寄在托生的同一种肉身之中。这使我们又回到记忆这个题目上来，它是研究"俄罗斯语义诗学"的作者们共同探讨的问题，并认为这是一个关乎"创作、信念和真实的深刻的道德原则问题。违背它就会导致失忆、迷误和混乱"[79]。

古米廖夫的艺术世界里充斥着通灵术观念，有时竟达到无以复加的程度，其中的记忆问题显得至关重要：是它引导着心灵走向超感觉的世界，在那里肉体成了轮番体现"我"的各种品性的舞台——而实际上灵魂是通过外部的纷乱和超感觉的宇宙来引导"我"的生活的，阿赫玛托娃和曼德尔施塔姆正是这样记忆的，他们将自己的生活同历史联系在一起。

古米廖夫的《记忆》只是通过对前述的肉体这个寓体做出评判，将意念物化了，在这方面，《火柱》诗集的最后一首名为《我的读者们》的诗可谓演绎到了极致，这对古米廖夫及其绝大多数读者来说都具有象征性意义。既然在"我"的人生际遇中记忆和命运起着第一位的作用，而命运又取决于超乎人意的神意，对此任何人都于事无补（"我在呼救……可谁能来帮助我，使我的灵魂免于灭顶之灾？"），那么就只好靠本人不失时机地展现自己的品性，自由自主地选择自己的命运，成为永恒之中的尤物。这部体现了古米廖夫晚年把握命运意志的诗集，以特具的综合功能为他的尘世生活奠定了新基，而且使之得以知晓天意，他在终生的尘世生活中认定，只有上天的意志才符合其创作具有的深刻内涵。

古米廖夫对于自己生活目的和意义的认识，渐渐具有了特有的诗学深度和表现力，这成了他日常生活（这是我们通过各种文件和回忆录得知的）和创作的一个主要内容，他的创作很容易被视为一种为做真正艺术家而进行的萨利里式的苦斗，但如果仔细审视其各种不同的创作方法，就会发现他有一颗致力于认识世界和人的意志力的赤心。

注释：

1. 特尼亚诺夫，《诗歌语言问题论文集》，莫斯科，1965，299页。
2. 其实人们常将《征服者之路》排除在外。可参阅权威出版物《诗人文库》（列宁格勒，1988）。

3. 详情可参阅该诗集的注释:《古米廖夫诗文集》,三卷本,莫斯科,1991,第1卷,532—533页。后来,古米廖夫的全部作品,除特殊约定者外都收入这套兼容并蓄、内容最全的诗文集。我们在此指出,对于《天幕》还存有不同的观点,就此可参阅尼基京《尚未被认识的古米廖夫:探幽与诗歌》,莫斯科,1996。

4. 参见:《古米廖夫长短诗集》,列宁格勒,1988,538—539页;古米廖夫,《行走在尘世中》,列宁格勒,1991。

5. 古米廖夫在创作这部作品的过程中完全有可能改变作品的名称,可参阅他写给勃留索夫的一些信件,在这些信件中他曾表示对《珍珠》这部诗集应取的名称犹豫不定(《古米廖夫诗文集》,第1卷,496页)。

6. 奥多耶夫采娃,《塞纳河畔》,莫斯科,1989,187页。

7. 可参阅:《安娜·阿赫玛托娃笔记》(1958—1966),莫斯科、多伦多,1996,219、220、393、486等页。

8. 在此我们指出,现在出版了大批帮助读者以传统的观点认识古米廖夫生平和创作的著作,如:潘克耶夫著的《尼古拉·古米廖夫:作家的生平》(莫斯科,1995);斯捷潘诺夫撰写的作家生平年表(《古米廖夫诗文集》,第3卷);卢克尼茨卡娅著的《尼古拉·古米廖夫:卢克尼茨基夫妇家存文献中关于诗人生平的资料》(列宁格勒,1990);回忆录汇编《尼古拉·古米廖夫的一生》(列宁格勒,1990);《同时代人回忆尼古拉·古米廖夫》(莫斯科,1987)和后注中提到的著作。



9. 参见:艾亨瓦尔德,《男女诗人们》,莫斯科,1922。

10. 《安娜·阿赫玛托娃笔记》,393页。

11. 达维德松的《尼古拉·古米廖夫诗歌的旅行情结》(莫斯科,1992)一书以这种观点对古米廖夫的非洲之旅进行了详细的阐释,并提供了大量的史料。

12. 阿赫玛托娃回忆道:"维·伊万诺夫编了这样一个定式:'您是个女孩儿,就会读缪赛;他是个男孩儿,就会读梅因·索德(或吉卜林)。'这个说法使尼古拉·斯捷潘诺维奇大感屈辱。"(《安娜·阿赫玛托娃笔记》,650页)可以想见,古米廖夫的这种屈辱感是由其喜爱探秘而引发的。

13. 以古米廖夫的其他作品为例论述这种影响的著作有巴斯科尔的《评古米廖夫的短篇小说〈扎拉公主〉和〈该隐的女儿们〉》,见《阅读古米廖夫》,圣彼得堡,1995。

14. 此情可参阅:拉夫罗夫,《布洛克在〈昏暗的喀尔巴阡山中……〉描写的"另种生活"》,《纪念洛特曼教授诞辰70周年论文集》,塔尔图,1992;巴兰,《布洛克的若干回应:吸血鬼说及其来源》,巴兰,《20世纪初的俄罗斯诗学》,莫斯科,1993。众所周知,儒勒·凡尔纳对勃留索夫的创作也有影响,吉皮乌斯的《喧嚣》(1912)一诗也借用了儒勒·凡尔纳的小说《从地球到月球》的情节。

15. 例如,拉比诺维奇理由充分地认为库兹明早期诗歌中的重要形象之一安吉诺伊来自于埃伯斯的长篇小说《帝王》(参阅:拉比诺维奇,《安吉诺伊的睫毛》,《新文学通报》,1992,第4期),而《亚历山大之歌》的写作无疑参考了埃及文的原本和哈格德的《克娄帕特拉》。从库兹明的早期歌剧《屋大维与克娄巴特拉》可以看出他曾拜读过哈格德的《克娄帕特拉》。

16. 参阅:《尼采研究》,罗森塔尔编辑,普林斯顿,1986。

17. 奥多耶夫采娃,《涅瓦河畔》,莫斯科,1988,52—53页。

18. 应为古米廖夫致戈罗杰茨基信中的话。而古米廖夫致卢克尼茨基和阿赫玛托娃的有关信件我们尚不得而知。现在唯一得见的古氏书信是《未曾发表的古米廖夫书信》(季闵奇克编辑),见《苏联科学院通报》语言文学版,1987,第46卷,第1期,70—71页。也不排除这句话是古米廖夫1908年8月20日在致勃留索夫的信中说的,这封信写道:"我依然热爱并珍重您为艺术指明的发展道路。不过我发现,我还远远没有接近它。说实话,您的创作具有永久的思想魅力。您完美地将生活译成象征和符号的语言。我至今都是在以'昏月般的醉眼'(尼采语)看世界,我似那些并非因蕴含的意义而是因玄妙的笔画而钟爱象形文字并借之涂鸦的人。"(《文学遗产》,莫斯科,1994,第98卷,2册,482—483页)

19. 此篇评论刊登在《天平》杂志(1905年第11期)上。它关于尼采对古米廖夫的影响未置一词。

20. 卢克尼茨基,《阿库缅娜:会晤安娜·阿赫玛托娃》,第1卷(1924—1925),巴黎,1991,197—198页。

21. 卢克尼茨基,《千万次叩见历史:编年史作者的故事》,莫斯科,1987,16页。

22. 除卢克尼茨基这些简短的清点外,还可参阅我们写的《读书者》(《古米廖夫诗文集》,第1卷,9—13页),以及《古米廖夫诗文集》中部分诗歌的注释。斯拉波德纽克对我们进行的对照存有异议,我们以为他是缺乏说服力的(参阅:斯拉波德纽克,《古米廖夫:世界观和诗学问题》,杜尚别,1992)。

23. 卢克尼茨基,《阿库缅娜:会晤安娜·阿赫玛托娃》,278页。文中提到的卡普伦即C.Г.卡普伦(斯帕斯基之妻),她在20世纪20年代积极参加彼得堡(后称列宁格勒)各种秘密组织的活动。

24. 同上,309页。

25. 同上,176页。

26. 之所以如此至少有两个原因:一、阿赫玛托娃笃信东正教,不属耽于通灵术的观念之中。然而,据一般说来甚为真实可信的霍达谢维奇回忆录记载,古米廖夫"不管遇到什么教堂都不忘礼拜,我很少看过对宗教如此迷信的人"(霍达谢维奇,《摇晃的三脚供桌:文选》,莫斯科,1991,323页)。二、与他们之间的私人关系有关,古米廖夫曾与德米特里耶娃(当时还不叫切鲁宾娜)一起创作了一部涉及各种神秘主义的小说。

27. 《文学遗产》,第98卷,2册,420页。对此处引文的详细阐释可参阅:博格莫洛夫,《20世纪初的俄罗斯文学与通灵术》,莫斯科,1999,125—126页。

28. 《文学遗产》,第98卷,2册,431页。

29. 同上,467页。

30. 关于通灵术与尼采超人理论的相近性,俄国的通灵术权威乌斯宾斯基曾有著述(《内在的境遇》,莫斯科,1999,125—126页)。

31. 参阅:G.昂科斯(帕皮斯),《通灵术与唯灵论》,1902,111—129页。我们在这里姑且不讨论愧为真正思想家却称得上编纂家和通俗作家的帕皮斯的观点的原委。

32. 《文学通报》,1920,第8(总20)期,11页。

33. 《安娜·阿赫玛托娃笔记》,639—640页。

34. 《文学遗产》,莫斯科,1976,第85卷,691页。

35. 古米廖夫在1970年2月8日致勃留索夫的信中对阿赫玛托娃也作过描绘,而且抱怨说:"我在回答她时尽量回避自己思想体系中那些不明晰和未经证实之处。"(《文学遗产》,第98卷,2册,426页)安德列·别雷在死前也曾忆起过这次会面(安德列·别雷,《两次革命之间》,莫斯科,1990,153—154页,以及拉夫罗夫为该书所作的注释,492—493页)。

36. 卢克尼茨基,《阿库缅娜:会晤安娜·阿赫玛托娃》,189页。

37. 根据赫勒的定义,这些魔法完全可以归为神秘主义:"神秘主义将世界的一切文化以及业已发现的和潜在的关于上帝、世界和人的知识汇于一炉。在我们的文化中属于神秘主义的有隐逸术、通灵术和诺斯替教派的部分遗产……通灵术是与超自然力一起对世界发生影响的实际作用力……"(赫勒,《社会现实主义中的神秘主义成分:提纲》,《斯拉夫语文学中的正教观念》,《维也纳的斯拉夫研究专集》,41,维也纳,1996,330页。)

38. 斯塔尔季,《兰坡论》,纽约,1968,16—17页。在各种各样论述通灵术对法国诗歌发生的影响的文献中,我们在此只举两部:梅西埃.A.,《象征主义诗歌中的神秘主义及其来源(1870—1914)》,第1卷《法国的象征主义》,巴黎,1969(第2卷论述的是表象与之不同的其他欧洲国家的象征主义);韦伯威尔斯,《理智的飞翔》,第1卷《失去理性的时代》,列宁格勒,1971,尤其是《天堂和地狱观》一章,94—119页。韦伯威尔斯的第二本名为《神秘的冥界》的书对此论述得更加全面,不过在莫斯科各图书馆中未有藏书。

39. 还可参阅勃留索夫本人的回忆录:《我的生平:忆青年时代》,莫斯科,1927,76页。

40. 《俄罗斯国家图书馆档案》,全宗号386,卡号1,保存单位11/2,页码36。

41. 转引自:波格莫洛夫,《诗坛生活》,勃留索夫,《1894—1924年的诗坛:宣言·文稿·评论》,莫斯科,1990,6页。

42. 古米廖夫的献辞并非泛泛空谈。他曾在致勃留索夫的信中解释,为什么他们两人都喜欢的一些诗歌没有收入诗集:"《新浪漫主义的童话》未入选是因为我出版此书有自己的打算,而且诗集的篇幅有限,而删去《假面舞会》的原因是它与我的献辞不匹配。"(《文学遗产》,第98卷,第2册,467页。古米廖夫的这首诗初次是以献给一位男爵夫人的名义发表的。)

43. 可参考卢克尼茨基在一篇札记中的记述:"虽然法尔马科夫斯基希望为阿·阿·'辩白',但这首诗毕竟是写给她的。"(《古米廖夫长短诗集》,第比利斯,1988,475页)

44. 故而,古米廖夫1918年在与阿赫玛托娃离异后改变了这部诗集的结构,从中抽出了《求爱咒语》一诗,并将最后一首诗也从诗集中剔除。

45. 可参阅对此有详细、中肯论述的巴斯克尔的文章《古米廖夫〈浪漫的花朵〉中的艺术、魔法和幻想》,见《尼古拉·古米廖夫百年纪念会论文集(1886—1986)》,S.D.格雷厄姆编辑,伯克利,1987,27—68页。

46. 这里我们引用的是阿赫玛托娃对早期的古米廖夫的评论(在我们援引的那句话后):"他还没有能力破解自己的诗。"(《安娜·阿赫玛托娃笔记簿》,288页)

47. 《古米廖夫1909年4月21日的信》,《文学遗产》,第98卷,第2册,491页。

48. 参阅:加斯帕洛夫,《维·伊万诺夫在诗歌研究会举办的诗歌讲座》,《新文学评论》,1994,第10期。

49. 关于切鲁宾娜的生平,详见她本人著的《自白》,莫斯科,1998。

50. 转引自:季闵奇克,《因诺肯季·安年斯基与尼古拉·古米廖夫》,《文学问题》,1987,第2期,274页。

51. 参阅:埃利斯1910年4—5月致维·伊万诺夫的信,俄罗斯国家图书馆档案,全宗号109,卡号39,保存单位58。

52. 《俄罗斯文艺大事记》,1911,第9期,143页。

53. 参阅季闵奇克为古米廖夫致维·伊万诺夫的信所作的注释,见《未曾发表的古米廖夫书信》(季闵奇克编辑),载《苏联科学院通报》语言文学版,1987,第46卷,第1期。谈及早期的争论,我们首先注意到古米廖夫对维·伊万诺夫辩论性报告的反应,这篇报告后来以《象征主义的遗训》为题发表。古米廖夫断然反驳了伊万诺夫报告所持的在"诗歌研究所"的讨论中就已形成的观点(参阅:库兹涅佐娃,《"艺术语言促进会"内部关于俄罗斯象征主义现状的意见——维·伊万诺夫报告讨论纪录》,《俄罗斯文学》,1990,第1期,203—204页)。勃留索夫写道,当年他在与维·伊万诺夫争论时,《阿波罗》杂志的"年轻编辑们"站在了他一边(《文学遗产》,第98卷,第2册,500页)。

54. 参阅:尼古拉耶夫,《〈天狼星〉杂志(1907年)》,《尼古拉·古米廖夫:研究·资料·生平》,圣彼得堡,1994。

55. 参阅:《孤岛》,第2期,捷列霍夫编发。还应指出,此文还翔实地汇集了有关该刊第1期的资料。

56. 详见:加斯帕洛夫,《俄罗斯现代主义诗学的二律背反》,《加斯帕洛夫作品选》,莫斯科,1997,第2卷《诗论》。与古米廖夫诗歌理论体系相近和截然不同的观点见柯希科夫《戈蒂耶与古米廖夫》一文,载《戈蒂耶、珐琅与宝石饰物》,莫斯科,1989。

57. 卢克尼茨基,《阿库缅娜:会晤安娜·阿赫玛托娃》,128—129页。

58. 参阅:波格莫洛夫,《"诗人行会"中的一"派"》,《俄罗斯文学和文化中的现代主义与后现代主义》,赫尔辛基,1996。

59. 其中许多实例可参阅:列克诺夫,《阿克梅派:古米廖夫诗人群》,《新文学评论》,1996,第17、19、20期。

60. 有关实例参阅:H.A.波格莫洛夫,《读书者》,《古米廖夫诗文集》,第1卷,14—15页。



61. 《涅瓦》杂志文学科普附刊，1913，第 1 期，161 页。

62. 卢克尼茨基，《阿库缅娜：会晤安娜·阿赫玛托娃》，230 页。

63. 列文、谢加尔、季闵奇克、托波罗夫、齐维扬，《俄罗斯语义诗体是文化的潜移默化》，《俄罗斯文学》（英文版），1974，第 7/8 期，51 页。谢加尔在《20 年之后的俄罗斯语义诗体》（《俄罗斯研究》英文版，1996，第 2 卷，第 1 期）一文中，则把古米廖夫径直列为"俄罗斯语义诗体"的代表之一。当时关于此类诗人的权威论述似乎都没有对该文的意见表示异议。

64. 《阿波罗》，1917，第 6/7 期，58 页。在古米廖夫生前她还写过对他的一些评论，见《古米廖夫：赞成与反对》、《俄罗斯思想家和研究者评尼古拉·古米廖夫其人其作》，圣彼得堡，1995。

65. 《俄罗斯思想》，1916，第 2 期，编码 3，18 页。

66. 做出这个肯定性判断的根据是：一、古米廖夫对纳尔布特的创作颇为关注——他在 1913 年 4 月给阿赫玛托娃的信中这样写道："……我确信，你会认为纳尔布特是后象征主义诗坛上最重要的诗人。"二、纳尔布特经常邀请许多彼得堡文人到发表他诗作的《汽笛》杂志社做客，并把他们的作品介绍到这家杂志发表。这份精美的杂志正是他的一位流落在彼得堡的好友主办的，古米廖夫对它不可能不予关注。

67. 参阅：泽林斯基，《两个时代之交：1917—1920 年间与文人的晤会》，莫斯科，1962，17 页。

68. 尼采，《扎拉图斯特拉如是说》，圣彼得堡，1906，248 页。

69. 参阅：奥尔洛夫，《十字路口》，莫斯科，1976，126 页。

70. 参阅：《同时代人回忆尼古拉·古米廖夫》，莫斯科，1990，52 页。

71. 参阅：艾伦，《古米廖夫的〈迷途的电车〉：诗节注释》，艾伦，《俄罗斯诗歌研究》，列宁格勒，1989。（其中也提到了前述的一些古米廖夫的著作。）此外还有季闵奇克的《论电车在俄罗斯诗歌中的象征意义》，《塔尔图大学学报》，塔尔图，1987，第 754 卷；科罗尔，《论非同寻常的电车（古米廖夫的〈迷途的电车〉）》，《俄罗斯文学》，1990，第 1 期；伊琴，《古米廖夫的〈迷途的电车〉行文间的综合现象》，《尼古拉·古米廖夫与俄罗斯的帕尔纳斯派》，圣彼得堡，1992；波利亚科娃，《古米廖夫的〈迷途的电车〉中"电车"的来由》，见上著；埃利宗为《迷途的电车》所做的注，《阅读古米廖夫：斯拉夫语文学家国际会议资料》，圣彼得堡，1996；兹洛宾，《〈迷途的电车〉女主人公的原型玛丽亚·亚历山德罗夫娜·库兹明娜－卡拉瓦耶娃》，见上著。卢克尼茨基的日记中也有阿赫玛托娃对此诗解释的记载，参见：《关于古米廖夫：卢克尼茨基日记选》，卢克尼茨卡娅供稿，波利瓦诺夫、季闵奇克作序作注，《文学评论》，1989，第 5 期，88—89 页。

72. R.埃谢尔曼，《神秘诗歌的代表作〈灵与肉〉》，《尼古拉·古米廖夫百年纪念会论文集（1886—1986）》，伯克利，1987。

73. 参阅：巴斯克尔，《论古米廖夫的〈醉僧〉》，《俄罗斯基督教运动通报》，1991，第 162—163 期；姆斯季斯拉夫斯卡娅，《古米廖夫的最后一部诗集〈火柱〉》（《关于内容的价值问题》），《阅读古米廖夫》，圣彼得堡，1996。

74. 施泰纳，《神智学：世界超感觉认识论和人类使命论导言》，圣彼得堡，1910，61 页。然而，这种理论并不属于施泰纳所说的神智学范围，而属于普通神智学。

75. 比如可参阅不久前出版的施泰纳的两本著作：《关于人获取自我认识五种途径的思考》和《灵魂世界的序幕：有关格言》，埃里温，1991。

76. E.肖瓦尔特，《性乱：世纪末的性与文学》，纽约，1991，83 页。

77. 关于古米廖夫和阿赫玛托娃对安德罗金及其引起的联想的论述，可参阅：科兹洛夫，《垂青安德罗金：布洛克—阿赫玛托娃—古米廖夫》，《特尼亚诺夫文集：五读特尼亚诺夫》，里加、莫斯科，1994。

78. 《文学评论》，1989，第 6 期，89 页。应指出，这是阿赫玛托娃援引的波德莱尔的诗句，尽管我们尽力查找并咨询了熟悉波德莱尔创作的专家，但仍未发现原文。

79. 列文等，《俄罗斯语义诗学》，50 页。



第三十三章

未来主义

◎巴兰、古里雅诺娃 著　赵秋长 译

俄罗斯未来主义文学运动中有多个派别，他们或是短暂的同盟，或是“竞相”提出不同口号相互攻击的团体，然而就是这种文学运动成了 20 世纪初先锋派中一支显要的力量[1]。关于俄罗斯未来主义内部的散乱纷杂的状态，当时的评论家这样写道：“……未来主义并非一个统一的美学流派，它不过是一个口号，一种思想纲领，在它的周围麇集了形形色色的团体。”[2]而又是这种“形形色色”构成了这些团体的共同特征。未来主义运动（甚至某些团体）的内部，对待象征主义的创作尝试和文化传统的态度各不相同；同一个未来主义诗人的作品，可能既有宣扬机器文明、都市化，趋向未来的纯未来主义的元素，同时又有怀旧、回归、复古的色彩。而且，其中的“希列亚”派又以各种名号自称：现时文化中的野蛮的西徐亚人，硕果仅存的“自我未来派”，西方享乐主义的信徒，讲究唯美的“诗歌顶楼”派，“离心机”派的奠基者，先锋派中的传统坚守者。正是他们确定了诗人在当代社会中的破坏者和创造者的角色，他们欲“以一种新的目光看世界”[3]，尽管这种表述在美学上还不尽精当。

*　*　*

对俄国未来主义文学的发展产生决定性影响的有若干因素。其中重要的有三：一是1907—1910 年间在西欧和俄罗斯文艺中出现的革新倾向；二是意大利未来主义的理论和实践；三是俄罗斯象征主义的实验，这种实验不仅对文学，而且对世纪之交诗人的观念和精神都产生了重大的影响。

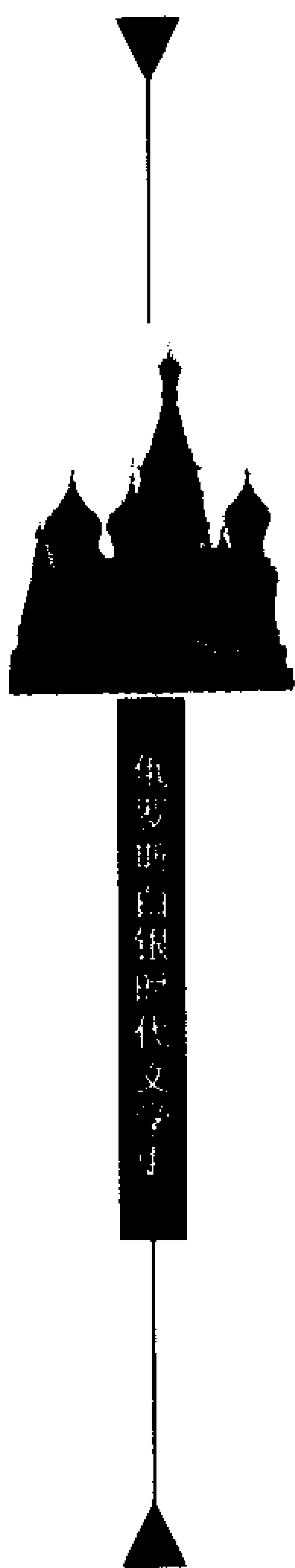
由于布尔柳克兄弟、冈察洛娃和拉里奥诺夫等人的创作，当时的俄国画坛出现了新的趋向。1907 年 12 月布尔柳克兄弟举办了名为"光荣属于斯蒂芬斯"的莫斯科画展，达维德·达维多维奇·布尔柳克(1882—1967)初登画坛便对西欧艺术的新潮流和新风格心领神会，马丘申则进一步阐明布尔柳克特具的那种"惊人的、无误的灵感"，说他正是凭着这种灵感得以"在自己的周围聚集了"能够"推动艺术发展"的"力量"[4]。哈尔德日耶夫称，布尔柳克不仅是位画家和诗人，而且是个出色的组织家，"在这方面，……足可与阿波利奈尔比肩而立"[5]。

继 1907 年的创新画展之后，心理医生、画家和文艺理论家库里宾(1868—1917)又举行了"现代艺术流派画展"(1908 年 4 月)和"印象派画展"(1909 年 3—4 月)。这些印象派艺术家固然还难以被称为先锋派人物，但他们乃是俄罗斯新艺术勃兴的前驱。此后不久又有《金羊毛》月刊举办的系列展览(1909—1914)、伊兹杰布斯基举办的"沙龙"画展、《红方块十一》系列画展(始于 1910 年)和"青年同盟"画展(1910—1914)。库里宾对早期未来主义的定义起了重要作用。他博学多识，与当时欧洲新派的文艺大师们私交甚密，同时又深谙东方的传统哲学和文化，因此得以把自己的才识推广到先锋派中去。库里宾的组织活动及其关于"自由艺术"和"词的新系"的论文对未来主义运动理论的形成影响极大，虽然他本人并没创作出什么著名的文艺作品。在库里宾 1910 年举办的一次画展上，不但展出了布尔柳克兄弟、艾克斯杰尔、马丘申、卡缅斯基等人的作品，而且也第一次展示了作家(布洛克、别雷、列米卓夫和赫列布尼科夫等)亲手绘的插图和墨迹。艺术的综合问题后来亦在立体未来主义的文论和纲领性文件中得到发展性阐述。

西欧和俄国新的绘画实验(野兽派和立体派等)都为诗人们所看重。注重自我内心的更新、发展和诗学原则的变易是 20 世纪先锋派运动的显著特点之一。这个特点无论在早期的未来主义诗歌中，还是在与之并行的绘画中都凸现出来。公认的原始派绘画的领袖拉里奥诺夫(1881—1964)无疑对俄国未来主义——其中也包括立体未来主义——的产生和发展影响巨大。马雅可夫斯基不经意间说的一句话便是明证，他说："我们都曾受过拉里奥诺夫新派的熏陶。"拉里奥诺夫是莫斯科画家团体的精神领袖和组织者，参加这个团体的有画家冈察洛娃、勒丹久、舍甫琴柯和诗人波里沙科夫等。后来在先锋派文艺中牢牢地占据"领袖"地位的马列维奇，在早期也不免受到了拉里奥诺夫的影响。拉里奥诺夫对未来主义进行诠释，于 1912 年创建了被他称为"辐射主义"的独特的无对象绘画理论。在他看来，未来主义乃是一种最大胆的实验所使用的风格。拉里奥诺夫早在美术学校读书期间就创

作了后印象主义的绘画，并立志不固守既往的成就，坚持新的探索。他的思想悖逆常理，反叛传统，已经可以寻到后来的达达主义的脉络。他是位"万能"的艺术家，对任何艺术风格和艺术思想可以做到万应，故而，可以说他已经具备后现代主义者的品格了。

"万能"和"万应"的概念是拉里奥诺夫的同仁勒丹久、兹达涅维奇和冈察洛娃提出来的。冈察洛娃(1881—1962)，是拉里奥诺夫的妻子与志同道合者，她的作品堪称俄国未来主义绘画的典范。她参加了拉里奥诺夫画派举行的名为"驴尾"(1912)和"标的"(1913)的画展。她还撰写过多篇纲领性宣言和文章，对拉里奥诺夫理论的发展影响颇大。冈察洛娃致力于俄罗斯民族艺术的建设，注重研究东方艺术传统，抵御当时俄国艺术界盛行的"西欧化"的潮流，在未来主义，特别是"希利亚"派的世界观和美学观点的形成中所起的作用是不容小觑的。她在1913年举行的个人画展作品目录前言中称："对于我来说，西方能给予的已到此告罄……我前方的路奔向全部艺术的本源，奔向东方。"[6]



新原始主义绘画的特点是面向文化阶层中的遗老，痴情于民间创作的题材，对绘画和文学作品中描绘的事物采取"卑贱"、"尖刻"态度。未来主义诗人，首先是赫列布尼科夫的创作在诗歌的题材和结构上与之相仿。未来主义的画家和诗人(其中不少人起初是画家)竭力为创造艺术而斗争。他们经常组织讨论会、大众朗读会，在公众面前甚至不惜采用令人生厌的姿势，进行恶毒的攻讦。这竟成了这派诗人和画家惯用的招数。

* * *

1909年2月意大利诗人马里内蒂在巴黎的《费加罗报》上发表了《未来主义的第一篇宣言》，它否定传统的美学，号召把意大利"从充斥着无数坟墓的无数博物馆里解放出来"，召唤"年轻力壮、生机勃勃的未来主义者去摧毁浮华城市的基石"，声称未来主义诗歌的"基本要素"乃是"勇敢、粗蛮和叛逆"[7]。此后他又发表了《我们要杀死月光》、《第一篇政治宣言》等论文。至此未来主义的思想体系形成，而且未来主义也成了本世纪先锋派运动的第一个支派，它仿佛一种科律，试图对各种艺术样式甚至政治、社会道德风习施以影响。在马里内蒂的周围聚集了一大批极富才华的画家，他们中有巴厄拉、博乔尼、卡拉、卢梭洛和谢维利尼等。这些人在文学艺术领域进行变革性实验，加之马里内蒂本人能言善辩，会笼络人心，终使未来主义驰行全球。

"未来主义"这个术语起初是同时代人用来对"希列亚"派的创作进行定性的。然而，意大利的这个派别对俄国的实际影响问题却难以一言而蔽之，何况我们注意到，这里涉及的是各色人等的美学观和创作的问题。某些诗人——最为突出的是舍尔舍涅维奇——一度模仿意大利未来主义者的选题和诗艺；兹达涅维奇则在1911年初便读到了意大利未来主义的诸篇宣言，并开始与马里内蒂进行书信交往。立体未来主义的立场与前者有别，亦有其独到之处。故而不无道理的是赫列布尼科夫早在1908年10月就发表了他的散文诗《罪

人的诱惑》。但是这种实验对其他诗人并没有产生什么切实的影响。立体未来主义在论争中也采用了一些欺骗手法，如克鲁乔内赫和赫列布尼科夫称《评判者的陷阱》写于 1908 年（实际上是 1910 年初），还说什么“意大利人对其中描写的俄罗斯的风情备加赞赏，并开始出版这部著作的译注本，甚至发生抄袭它的事情”[8]。

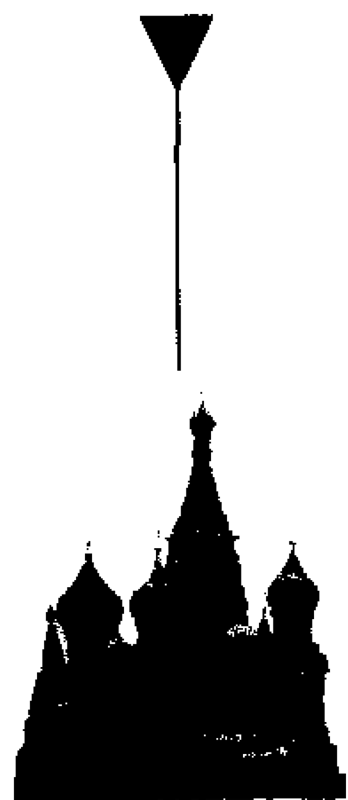
1914 年初马里内蒂访问俄国。其间他举行会见，举办讲座，参加在“流浪狗”酒店召开的庆祝会，并连篇累牍地在报纸上发表文章。尽管俄罗斯某些团体（如离心机派）的成员表面承认他的领导地位[9]，但这位“第一个未来主义者”同俄国立体主义者的会见进行得并不大顺遂。马里内蒂埋怨俄国人缺乏未来主义者的激情，仍固守着本国的遗风，沉溺于“古老的过去时”（“plusquamperfectum”）[10]，而俄国人则指责他看重的并非未来而是现在，唱的是“虚幻的象征主义的陈词滥调”，不过披了未来主义的羊皮，却在那里“哗众取宠”而已[11]。马雅可夫斯基拒绝继承意大利未来主义者的一切传统，声称未来主义是“产生在大都市的一种社会潮流，它自行消除一切民族间的差别。未来的诗歌将是世界性的。这就是未来主义师徒们的奇思妙想”[12]。拉里奥诺夫以及赫列布尼科夫、科夫希茨在马里内蒂访问彼得堡时散发了传单，他们对这位意大利未来主义领袖的批评态度更为激烈。[13]

诚然，俄国立体未来主义者们明白，他们与意大利未来主义诗人和画家们之间颇多相同之处。在意大利未来主义的宣言的勇猛精神激励下，俄国的先锋派于 1912—1913 年间也撰写了自己的宣言，前者的风格在后者中亦得到了体现。两者都否定并“清洗旧风”，反对艺术和诗歌中的“应有之义”和“良好趣味”，憎恨“僵硬”的语言，倡导新的自由格律，主张使用能引起“幻听”的词汇，“摧毁”句法，废除标点符号。两国未来主义者还共同地积极鼓吹新艺术和新文学：意大利未来主义者举行公众音乐会，俄国未来主义者的先锋派则“把诗歌和绘画公示，并对之发起理论研讨活动……在大庭广众中搭台布展，设坛评说”[14]。随着俄国先锋派运动的发展，昔日的学生超越了他们的老师，取得了未期的成就，可谓青出于蓝而胜于蓝。因此可以说，在俄国未来主义的宣言和诗歌作品的全部内容都是“本我”的、全新的、“独创”的，甚至是与老师的观念相左的。

在未来主义纲领性宣言《给社会趣味一记耳光》（1912）中发出了“号令”，要求“尊重诗人制造新词，任意增加词义含量（词本身就是一种新东西）……”的权利。[15]使用“个人语言”（赫列布尼科夫）和“个性”的语言的思想成为俄国未来主义（首先是“希利亚”派，其他派也莫能例外）发展的基础，也使之“与众不同”：它具有本民族的特色，而且是“昙花一现”的（不合时宜）。未来主义者将这种“不合时宜”作为自己看待世界的方法论原则。马里内蒂在《未来主义文学技术宣言》（1912）中宣扬一个新时代已经到来，必须用一种新的语言来表述它。他还宣称文艺必须建立一种现代的选题。然而实际上他在表述时也总是小心翼翼的，他的诗作的“血和肉”的构筑使用的是与内容密切相关的规范的形象性和象征性语言，他在摈弃语法，进行莫名其妙的类推方面也没有多大建树。

俄国的未来主义者也致力于彻底的甚或"研究性"的语言革新。"艺术作品即语言的艺术"[16],这是赫列布尼科夫和克鲁乔内赫的一个主要思想,他们只承认有个性的语言形象,并认为这是诗歌的独立的结构单位。"新的语言形式创造新的内容,而不是相反。"克鲁乔内赫在他的《就词本身而言》(1913)[17]和《语言发展的新道路》(1913)中进一步发展了"艺术作品即语言的艺术"的思想。他在《语言发展的新道路》一文中写道:"我们对语言的创造缘于思想的进一步深化,而语言的创造会为大千世界增添新的光彩。创作有新的对象(客体)并不意味着创作有真正的创新。"[18]

两国未来主义者对待都市的态度亦不相同。意大利的未来主义者毫不隐讳地声称,他们热情地"歌颂那里的车水马龙……和那里强烈的电灯光下的军械和战船制造厂发出的轰鸣"[19],而俄国的新派诗人们(包括都市主义者马雅可夫斯基)往往谴责"都市的流弊"。古罗在日记中就透露出类似的情绪:"都市中时时刻刻都有人自杀,这使人备感处世之艰辛。在乱纷纷的都市中我们被列为任人随意调遣的知识分子,同战时一样。时过而境未迁。任人摆布之后即被弃如敝履。"[20]



俄国的未来主义者对待传统的态度是独特而又复杂的,却可归结为"万应"一个公式,这是与马里内蒂摧毁、冲击旧艺术的思想相悖的。在俄国先锋派的文学和艺术中,战争颇似一种借喻抑或一种题材。在这种情况下,战争的本意便与革新者的理解、与他们破旧立新的艺术思想息息相关。在反对资产阶级道德和学院派作风的斗争中,许多先锋派活动家使用"语言枪弹",进行所谓的"革命"、"战役"和"未来主义式的搏斗",他们很重视这种双管齐下的作用。先锋派创造视觉语言借助的是搏斗时的动作、节奏和"群体的姿势"。

意大利的未来主义提出宣扬战争乃是复兴国家手段的美学和政治纲领,而俄国的未来主义在思想和世界观上与之大相径庭。对未来主义持批判态度的别尔嘉耶夫则将这个纯美学概念扩展到世界观的范畴,他在 1917 年写道:"我们俄国人在这场战争中表现得并没有多少未来主义的成分……未来主义可以休矣,在生活中如此,在艺术中亦如此。战胜这种主义可采取深化的手段,要进行另一种测定。测定的不是广度,而是深度。还要借助知识,不是抽象的知识,而是生活中的知识,知识即生活。"[21]

"总体看来,我国的未来主义者在诗歌和散文创作上……并无特别的建树,甚至可以说,并没提供什么新鲜的货色。"勃留索夫在他的第一篇评论《俄罗斯诗歌的新流派》[22]中如是说。关于未来主义与象征主义的相互关系,某些未来主义者莫衷一是。伊格纳季耶夫认为自我未来主义者同象征主义者存在"继承关系"[23],而"离心机派"称他们的创作受到了象征主义的影响(参见帕斯捷尔纳克的文章《黑色的高脚杯》)。立体未来主义者则与前两者不同,他们从发表《给社会趣味一记耳光》伊始就一直声称拒绝继承以往的文学思想遗产。当时的评论界常常大谈立体未来主义具有继发的属性。[24]马雅可夫斯基对此不以为然,他在题名为《不请自来》的报告(1913 年 3 月)中说:"在我国诗歌界并没有先驱者。"[25]而利

夫希茨在《词汇的解放》(1913)一文中问道:"继承就是继承而已,难道一切都要投入象征主义中去回炉?难道我们首先提出的关于词的概念的要义同象征主义的纯理念有什么共同之处?"[26]

这种意见与高峰派和古米廖夫关于马里内蒂是"当之无愧的父亲"的好评相左,是对后者的反驳,其中隐寓着一种对象征主义、对包括勃留索夫在内的象征主义诗人的复杂的态度。要知道,克鲁乔内赫和尼•达•布尔柳克与勃留索夫保持着频繁的书信往来。毋庸置疑,现代派和象征派被许多先锋主义者视为跃向新潮的"跳板"。波莫尔斯卡娅认为"意大利和俄国未来主义之间差异的产生,缘于俄国象征主义文学的顽固的传统。甚至可以说,没有俄国的象征主义,便没有俄国的未来主义,或至少可以说,没有象征主义,未来主义对于俄国现代诗歌的发展就不会起到如此重要的作用"[27]。正是以往诗歌语言的革新运动为未来主义的实验准备了不可或缺的前提。而且,在早期的先锋派和颓废派文学中的某些基本表现形式上确存在着某种"类属上的渊源"关系,这表现在未来主义者也运用了"颓废派文学的身势描写法"(面部的花哨,着装的奇特)[28]。

尽管如此,未来主义的美学观还是与象征主义的理念有着本质的区别。

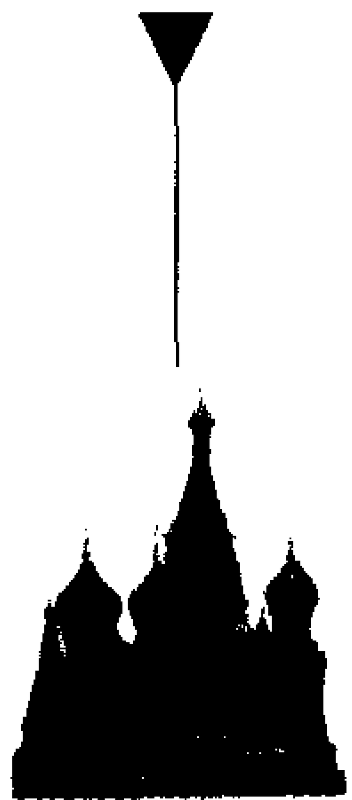
* * *

俄国先锋文艺诸多纷杂的流派都不由地对艺术的本性进行探索,这是它们共同的情结,也是新潮艺术必不可少的要素。必须指出,早期先锋派的理论和评论性著作(基本上是各种宣言)可视为文论或诗论作品,它们试图极力反映出本派的纲领(但这种纲领描述得不够具体)。毋宁说这些著作只是传达出这个运动的基调和与先锋派诗学不同的新的介质("艺术的诗即艺术的理论",库里宾的这句话反映了这场革新运动诞生的氛围[29])。当时各种言论的说法不同,意思相同,说的都是创作的个性自由问题。这里指的不单是选择和重新理解传统的自由,而且更重要的是从虚幻的合理性中解放出来的自由,这种虚幻的合理性的表现是构筑的模式律条,把世界视为封闭的体系和终极的构成。[30]

展开论述这个问题的是罗赞诺娃的《青年同盟》宣言和"希列亚"派宣言。她在这两篇宣言中号召人们摧毁禁锢现代社会意识的模式、律条和等级观念。克鲁乔内赫则称,艺术就是争取思想得到"新的深化"的斗争,这种斗争的基础就是承认确保创作的自由,确立创作的直观性,"……为艺术设置樊篱就是扼杀艺术!……艺术的道路千万条!","我们的口号就是:"艺术的将来寓于不断的创新之中。"[31]

《青年同盟》的这篇宣言是1913年间发表的早期未来主义第一个纲领性文件,其他的尚有拉里奥诺夫的《辐射主义》、《辐射主义者和未来主义者宣言》和克鲁乔内赫的《就词本身而言》。这些著述证明,俄国早期先锋派,包括未来主义的美学基础乃是对世界的新的感悟,正是这种感悟使其坚持进行语言形式的探索,实施艺术向无描写对象的转变。

正如瓦尔德马尔·马特维伊斯(马尔科夫)1912年指出的那样,早期俄国未来主义坚持的万应的"自由创作的美学原则"[32],使之既有别于意大利的未来主义,又有别于后来的派别(列夫时期的至上主义、结构主义、未来主义)。其显著的特点是:一、极力追求各种自由,故而俄国早期的先锋派内派系纷杂;二、新文艺的领域和体裁冲破了艺术的传统界限,由此产生了"万能"的概念和折衷主义的强力元素。拉里奥诺夫和冈察洛娃把折衷主义引入先锋派文艺,使之成为其美学纲领("我们主张艺术的完全自由,坚持以折衷主义为纲,因为折衷主义乃创新之本"[33]),同时引入的还有摆脱经典的欧洲中心主义关于美的概念,他们还格外关注外行绘画、儿童绘画、原始派绘画和圣像、书法、"作者手稿画"甚至梦境画艺术。正是这种理念体现在所谓"偶然原则"[34]的形成过程之中,而这种原则又似乎成了"日常事件"的写照。审美感受的无终极性和残缺性使"暗示"[35]得以实现,而这是通过终极的、完整的形式无法做到的,在无终极思想中还反映了一种对整体和独立自在的事物不可能做理性复制的理念。再者,透过未来主义绘画和诗歌表现出来的不和谐(恶调)和"不确"[36]可以发现艺术和生活中的活生生的现象。早期先锋派的这种倾向乃是对时代更替、历史和文化变迁的反应,是时,词汇、物体和行为展现本身的方式发生了变化,它们外部相互关系的表现已不能囿于一个什么框子了。



早期先锋派的全部美学理论都缘于物质"转化"和物质为本的思想。在形式的形成中知觉与意念相结合,这是物质发生转化和归从的第一步。第二步是物质的形状的改变和新生物质的显现。这一步明显地反映在辐射主义和立体主义的自觉的否定结构中。否定形式的理念(因而这里的主坐标是时间,而并非作为别种美学中要素的空间)即"我们不注重形式——这是我们与折衷主义的共同之处,而且我们能做到经常把形式的概念扩展开来"[37]。

众所周知,尼采在他《悲剧的诞生》一书中首先提出这样一个任务:"以艺术家的视角看待科学,而以生活的视角看待艺术。"[38]这成了一切新艺术的原则,对早期先锋派世界观的形成影响甚大。这个观点又形成了如下的观念:"为生活而艺术,为艺术而生活","为生活而生活",即生活是无所谓目的的,"没有原因的";"我们被诸如'无须'、'荒诞'、'卑琐的威严'之谜慑服,并为之讴歌"[39];"……我们要提倡无形论,要重建生活,把人充盈的心灵引领到生活的上游"[40]。

没有这位德国哲学家的告诫,古罗的诗集《天堂的骆驼》(和立体主义的所有作品)以及童贞、欢笑、飘飞、戏谑、游艺都将难以发挥得淋漓尽致。H·尼尔松指出,尼采的《扎拉图斯特拉如是说》一书的思想和创作的神话成分乃至诗体的结构对早期俄国未来主义(包括对卡缅斯基的《土窑》)都不无影响。[41]

在"加非兹派的生活态度"(赫列布尼科夫语)和"愉快创作"(古罗语)中表现出一种新的哲学和美学特征,这种哲学和美学特征使得早期的先锋派同象征主义彻底划清了界线。象征主义的艺术是通过象征、通过中介符号进行的,而这种符号把绝对的系统视为典范,

现实理应包含在这种典范的体系中。未来主义者与象征主义者关于存在最高的隐秘真理的思想相对立,他们的思想基础是自由的虚无主义(未来主义者对象征主义者的这种评价在克鲁乔内赫的评论文章中占重要位置)。

如果说象征主义者试图像艺术作品那样去构筑生活,那么俄国的未来主义者则直接地面向生活的过程,使自己的艺术服从物质和时间的多变运动规律:“艺术创作的过程和对生活的爱统领着我们。”[42]

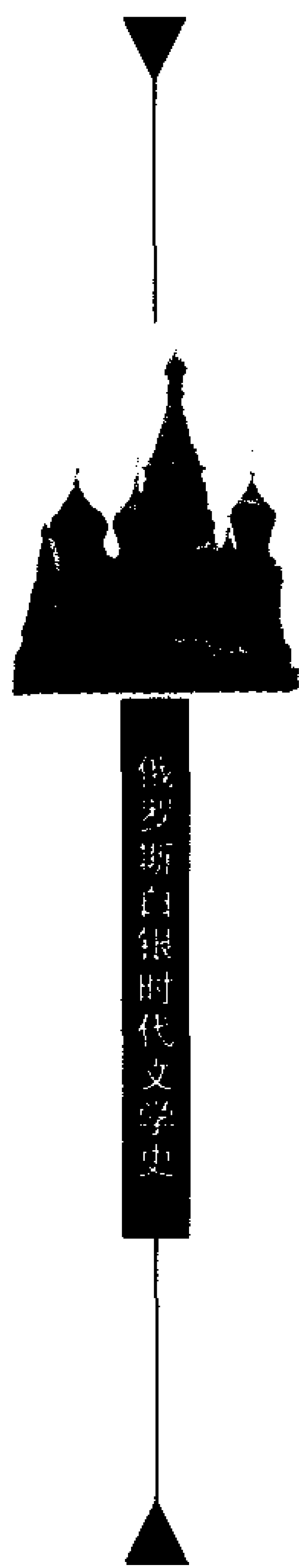
马丘申将艺术的感悟过程比作“生活的步伐”[43]。叶琳娜·古罗的创作活动对这种“新生活进行创造”[44]的思想作了充分同时又矛盾的预示。克鲁乔内赫在为纪念她而写的《三杰》(1913)中写道:“俄国的读者……(在文中)看到一些代数符号,这些符号是用来生硬地破解一些毫无意义的思想命题的。”[45]可以说,对古罗及其同仁而言,至关重要的是摧毁这种“生硬”。早期未来主义的美学冲破了素常思辨规律的禁锢,转向了另样的、包括直觉的认识。伊格纳季耶夫说,她“从神智主义转向了社会主义,从生物学转向了哲学,从神秘主义的无政府主义转向了个人中心主义,最后又返回到自我未来主义,重新信奉直观的意识和直观的感悟”[46]。

在尼采之后的20世纪哲学中,建立在实践经验和理论知识分立基础上的对世界的感悟成了主要问题:在传统的西方哲学中,存在的行为、行动与思维、认知发生了脱离,这导致了形而上学的危机。俄国的先锋派直觉地寻求解决这个问题的途径,他们在某种程度上借助的是中世纪关于“严整知识”的传统理念:认为认知等同于行为,存在的目的即是原本就被注入了认识世界的能力的存在本身。

文艺创作的过程等同于存在的过程、“升华精神行为”的过程,在他们看来,这种过程就是艺术的目的。他们看重的不再是劳动的最后成果——完成的艺术作品,而是创作过程本身和其中包括的认知。在这里,思维、认知与行为之间划上了等号(“我们把认知和行为混同,于是便投身于芸芸众生之中”[47]),知识即认识的过程,即存在。

未来主义是20世纪初文化中的一个“丑八怪”,它故意给自己戴上一双“驴耳”,招人戳点,在其“愚蠢”、“蒙昧”的背后隐着一种极为复杂的现象。克鲁乔内赫在阐释他那“莫名其妙的语言”的概念时称:“词汇正在消亡,而世界永远年轻。艺术家像亚当一样,以新的目光看世界,他们为万物赐名。百合花美极了,可是‘百合花’这个词却是被众人摸脏、‘奸污’了的。因此,我就称百合花为‘耶乌娥’,这样它的贞洁就失而复得了。”[48]认识世界过程的推动因素是原始的蒙昧无知和语言的自由改装,这是未来主义美学的主导思想。正是这种观念使得冈察洛娃认为“艺术的成就无边际可言”[49]。反教条不是胡作非为的伎俩,而是了解世界的方法——俄国先锋派活动家是把从内部“粉碎”关于“理想”和“美”的陈词滥调和由纷杂的“知识”而造成的经院式的鬼符似的认识世界的模式,开拓艺术的“疆土”作为自己的主要任务。

这就是先锋派关注"彼此之间关系"的最大的理由。在这个问题上他们有着另种衡量的标准,其中一个是"浅尝辄止"。这个概念指的是早期先锋派诗人和画家在进行自由创业时表现的态度,他们往往视创作为游戏。他们提出这个概念意在用直觉压倒技艺,用生活冲破"主义"的框框。未来主义者研究人物的形象和联想,认为他们出现的动作是非理性的,这些动作不取决于他们的手臂,也不取决于画家及其意愿,故而强调说,不可解释的就不可能转换成可解释的,而下意识的也不可能转换成有意识的。在现时代追求统一公认的高超的创作技艺和美仑美奂的风格是完全不可取的,"观察性"(浅尝辄止)有了新的含义,那就是讲究特别的"直率"(或无意),以独一无二的强有力的手段表达"连续中的瞬间"和"生活的动荡":我们觉得纯真的凡人们比那些如蝇逐臭般附庸新艺术的败类更亲切。[50]



在早期先锋派的美学中充斥着许多并列的合理体系。克鲁乔内赫在致勃留索夫的一封信中批判了当时未来主义者和象征主义者的一种倾向:"你们使用的是一种不正确的客观标准——表现力,却忘掉了它的客观性和相对的价值……但凡对 X 有表现力的,对 Y 则不然。有什么好争论的……我们说,我们的作品有表现力就意味着它们有表现力(就其本身而言)。如果认为其中一些艺术灵性低下,而另一些则很高,那就大谬不然了。应作如是观:这些是这样的,那些是那样的,不应用一种标准去衡量万物……"[51] 作品的风格和体裁无疑是具有双重性的,既有正的一面,又有负的一面。然而首要的是,这种双重性的认识手段使得未来主义各派艺术家的创作得以迅速地发展起来。

20 世纪 10 年代初,俄国的未来主义者并不垂青描写个人的"真实"(这有别于 20 年代的列夫派),因为他们关注的是艺术的起源、传统、原理,他们克服和"重构"传统的问题(达维德·布尔柳克语):"我们的成就只是搭起了我们这个派系的架子,但还没有形成权威的理论,我们一直关注的是更新传统的问题……"[52] 这种美学观在未来主义者的一系列著作中都有所表露,这些著作不断修订再版,似乎在强调他们的创作有更新、嬗变,在行为和结果之间进行平衡的权利。

未来主义者把生活理解为一个不断运动的过程,在这种理解中,时间坐标发生的作用占主导地位,因为正是时间冲刷了形式是单一的概念,单一的形式只能存在于抽象的静止的空间之中。俄国的未来主义者在 19 世纪 10 年代初的创作实践中试图捕捉极难忍受的时间流,捕捉飘忽不定的运动流,捕捉变化的过程,描绘出"存在的括扑结构"(如若可能就采用海德格尔的描述)。如此说来,对存在的承认,便是对历史短暂时段的承认,对人类存在末日的承认,这可谓早期先锋派的一种勇敢精神。[53]

* * *

从 1910 年到 1914 年的五年是俄国未来主义历史上非常活跃、成就卓著的时期。是时,未来主义团体中最为激进,影响最大的"希列亚"诗派和"青年同盟"画派实行了联合,

使得立体未来主义获得了一个大发展。

关于用来称呼“希列亚”派及其同仁的“立体主义”等术语的由来，众说纷纭，莫衷一是。克鲁乔内赫在谈到1912年发生的事件时说：“我只记得，当时我们并没有自称未来主义者，我也不知道赫列布尼科夫自创的这个同义的俄文词，而且也不知道它是何时造出来的。‘希列亚’可能是个出版物的名称，它的出现肯定比发表《给社会趣味一记耳光》宣言要晚。”[54]

研究未来主义的著名历史学家马尔科夫认为，楚可夫斯基《个人立体主义者和立体主义者》(1914)一文的发表，使“立体主义”一词首先见于报刊。[55]哈尔德日耶夫称，这个“概括性的词……首先出现在评论文章中”，理由是“未来主义诗人与立体主义画家广有接触”[56]。萨拉比扬诺夫指出，俄国立体未来主义同意大利未来主义持相互对立的态度是一个人所共知的事实，并强调说俄国“立体未来主义”这个名称本身就说明它是个“稀奇古怪的大杂烩”，他还说，“在这个名称下聚集着绘画界的各色人等”[57]。大家公认马列维奇是首先使用这个术语的人之一，他在“青年同盟”(1913年11月—1914年12月)举行的最后一次画展的目录中称，他1913年的画作属于“立体未来主义现实主义”；1915—1916年间他又在他写的几本小册子中使用了这个术语。应当指出，“希列亚”派的成员不仅如同萨拉比扬诺夫所说的那样，在《让你们见鬼去吧》这篇宣言(1914年1月)中“丢开”了这个术语，而且在他们的文集中，从《残月》(1913年8月)开始就只用“未来主义者”这个名称了，“立体”这个“主义”的名称是他们(诗人——本章作者注)从画家们那里搬用的，并非他们的自决，故而弃之无妨，尽管他们从绘画艺术中多有汲取。[58]

在立体未来主义的发展中有两个关头，一是1910年，这一年通常被认为是立体未来主义运动发生的时间；二是1913年，立体未来主义这个流派在这一年最终形成。

1910年4月在彼得堡出版了新潮诗歌集《评判者的陷阱》，其作者们后来成了“希利亚”派的核心人物。而此前的2月16日在该市就正式注册成立了画家的组织“青年同盟”。

古罗和马丘申曾参加了该同盟的筹建工作，他们不仅要把它办成一个筹备画展的团体，而且要使之成为一个志同道合者的组织。“青年同盟”成立伊始就以团结联合新文化队伍为指导思想。[59]同一切派系一样，在这个派系中很快就分化出其左翼，它的成员有奥尔加·弗拉基米罗夫娜·罗赞诺娃(1886—1918)和年轻有为的画家、理论家和组织家弗拉基米尔·马尔科夫(原名弗·马特维伊斯，1877—1914)[60]。马尔科夫坚持“反对狭隘的欧洲艺术中心论”[61]。罗赞诺娃和马尔科夫曾邀请莫斯科的画家，包括拉里奥诺夫画派的画家参加画展，使他们对“同盟”施加了重大影响。新画家联合组织章程的宗旨定为“向组织成员介绍现代的艺术流派”，举办画展、音乐会、戏剧演出、公众朗诵和讨论会。毫无疑义，“青年同盟”的影响是无可替代的，先后有库里宾、罗赞诺夫、马尔科夫、菲洛诺夫(1883—1941)和马列维奇参加到这个画派中来[62]。它举办的各届画展囊括了彼得堡和莫斯科先锋派大师们

林林总总的画作。[63]

叶琳娜·亨利霍夫娜·古罗(1877—1913),是一位兼工文学和绘画的两栖艺术家。她的声望使她成为"希利亚"和"同盟"的缔造者之一。大概只有这位同仁中的佼佼者的实验才能将两门艺术结合得如此和谐。诗人马雅可夫斯基、赫列布尼科夫和克鲁内赫会作画,画家菲洛诺夫和马列维奇会作诗,而对于古罗来说,不但是诗画两兼,而且是诗画共依共荣。

古罗的诗风源于印象主义、现代主义和象征主义。在其20世纪前十年的日记和短篇小说集《早春》(1905)和《春前》(1906)中,不是描写所见所闻,而是致力于表达能够"照亮"所度时日的感受和印象。从此,在古罗日益提升的艺术中至为重要的便是内心的体验、直觉、心情,对世界的本性感悟,这种感悟的表现就是面对大自然的虔诚。

古罗创作个性的形成是俄国20世纪初所谓"斯堪的那维亚主义喧嚣"的反映。当时人们迷恋汉姆生、斯特林堡、易卜生的作品和瑞典、芬兰、挪威的绘画。北欧的神秘化的泛神论从此成为文艺创作的主旋律之一。古罗的艺术,虽不是行为的艺术,却也是状态的艺术。她认为她的任务是"弹拨心弦"[64],古罗的散文作品着力"摧毁传统的典范",创作一种"独特的断章的文体"[65],读来给人一种阅读日记的感觉。

古罗的第一部书《手摇风琴》(1909)的写作受到了象征主义诗学的深刻影响。它的行文诗体和散文体并用,由以城市生活为题材的散乱断章连缀而成。在那些以"琐记"为总标题的散文体章节中古罗又把现时的感受以儿童的心态写出,意在沉入儿童语言的诗境中。这种尝试为她日后那些背离象征主义的作品准备了重要的条件。在她最后的一部文集《天堂的骆驼》和她为之所作的插图中充满了稚气,她竭力要把自己完全化为她描绘的对象,她似乎在"游戏"它们,潜入它们的内心,探究"万物的灵魂"。

布洛克、勃留索夫、别雷、维·伊万诺夫(以及维尔哈伦的都市主义诗歌)的创作对古罗的影响不但表现在她的文学活动中,而且也表现在她的绘画中。在这个领域她亦进行过类似象征主义画家,当然首当其冲的是维尔哈伦和鲍里索夫－穆萨托夫的实验。维尔哈伦和鲍里索夫－穆萨托夫属于俄国传统发生骤变时期除旧布新的代表。可以说,象征主义的绘画及其创作形式使古罗斩获良多,为其不断探索新的文学和绘画语言起了定向作用。这种"骤变"最明显地反映在她的剧作《秋梦》之中。这个剧本发表于1912年,内有作者自制的插图和翻印的马丘申的画幅。剧本卷首有"纪念我永志难忘的独子诺金贝尔格"的题诗。这首诗使研究古罗创作的学者们坠入五里雾中,竟历时几十年未能破解。原来,古罗并无子女,这首诗纯属未来主义式的自我履历神话。[66] 此剧的第一幕叙述的事件发生在一个虚拟的翠菊国,在那里长满了"金色的翠菊",而后来各幕则移到了"别墅式的俄国"。剧本的中心思想是表现万物的富有生命创造力的美,这种美无论作为一个美学概念还是作为一种伦理概念都是可以解读的。

这个思想逐渐成了古罗在 1910 年初对世界感悟的主线。她在未完成的长篇小说《可怜的骑士》(1910—1913)中注入了宗教题材的成分。"美"的概念之于古罗,已不仅是善的象征,而且成为她审美观念中近似于"或卑微或伟大的"生活本身的现象,生活这时就成了美的代名词:"我们对'美'作何理解?……为什么佝偻的人被认为不美,要知道这种人有时也是美的。而月亮女神的嘴唇有时也是耷拉的,显得那么凶恶而淫荡,她的眸子也会狠毒,或像鸡眼那样贪婪、游移。"[67]

古罗对颓废派的泛唯美主义及其"为艺术而艺术"论持否定态度。而且艺术之于她,并非逻辑上纯理性的认识甚或服务于最"崇高"的功利目的(如在列·托尔斯泰《什么是艺术?》这篇论文中提及的缔结"世界各民族的兄弟友谊")的手段,而是一种赞颂和人性化,是对周围世界和作为这个世界一部分的艺术本身的赞颂:"诗人是生活的建造者,而不是生活的掠夺者。"[68] 我们已经说过,古罗深受尼采的影响。《扎拉图斯特拉如是说》令古罗崇拜备至,它诗一般的旋律和遣词造句风格融进了她的作品之中。她的《天堂的骆驼》充斥着形象化的象征意义——如树木啊,风啊,夏日的中午啊,太阳啊,暴风雨啊,舞蹈啊,还有"那些草芥之物"……凡此种种都和尼采的借喻遥相呼应。古罗的借喻在她的《充满阳光的梦》、《敬请鞠躬……》、《秘密》、《风魔、狂客和飞人》中比比皆是:

> 风魔、狂客和飞人,
> 合伙制造了春天的暴风雨,
> 合伙激发了思绪纷纭,
> 驱散天空中的澄碧!
> 你这狂暴的探索者啊,
> 尽情地肆虐吧,驰骋吧,
> 什么也束缚不了你,
> 这才叫做呼风唤雨。[69]

据古罗的丈夫、画家兼音乐家马丘申(1861—1934)回忆,这首诗曾被认为是未来主义的"代表作"。[70]

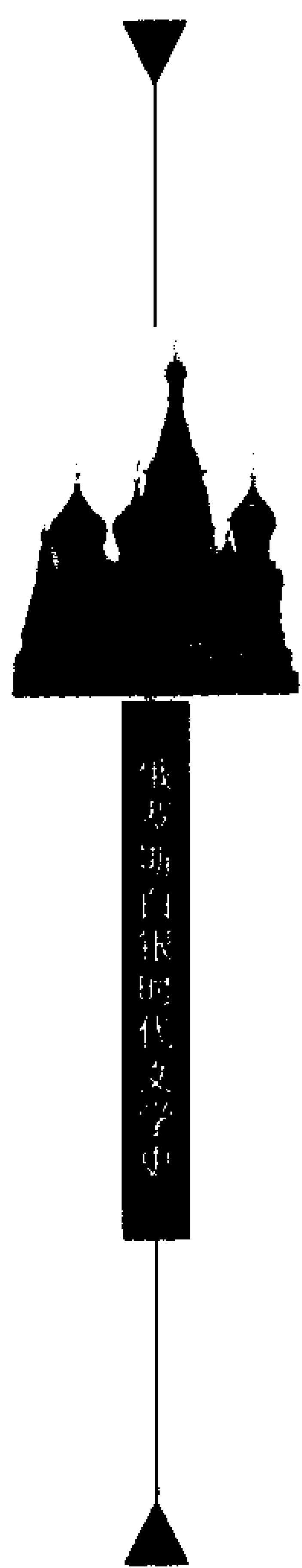
古罗创作的折衷主义特色表现在她善于自由地接纳她那个时代的各种思潮和哲学流派的思想。她认为给自己进行严密的派系归属是荒诞不经的,因为她的作品中常常同时表现出各种流派的特征。

叶琳娜·古罗没创建过什么派系,这里指的是马列维奇、马丘申或菲洛诺夫所"指教"意义上的那种派系。然而她的风范和思想对"青年同盟"的各种观点的形成起了决定性作用,对赫列布尼科夫、克鲁乔内赫产生了几近"无可抵御"的影响,他们认为古罗成为"革新

的鼓吹者"是不无理由的。

在古罗的创作中蕴含着一种轰击艺术律条的爆破力，无论这种桎梏是打着经院抑或先锋的旗号。马丘申称她晚期的作品为综合性的，并将之视为他建立"有机艺术"理论的出发点。古罗的非理性的新浪漫主义的反实证主义思想的表现形式只能是无终极的和反映创造过程本身的，即片断式的札记、信柬和生动的交流，而这些形式具有一种流动性的结构，这与文章的丰富性的概念迥然不同。

1910 年 2 月卡缅斯基介绍古罗和达维德·布尔柳克同赫列布尼科夫认识，从此，未来的"希列亚"派的历史掀开了第一页。两个月后出版了《评判者的陷阱》，作者有古罗和她的姐姐叶卡捷琳娜·尼津（原名叶卡捷琳娜·亨利霍夫·古罗，1874—1972），布尔柳克兄弟，赫列布尼科夫、卡缅斯基和数学家、作家、音乐家米亚索耶多夫。关于这本书（评论界几乎对之未加注意）出版时的情景，马丘申回忆道："我还记得作者聚会的场面……会上大家俏皮话连篇，一本小书被怪怪地印成了两册，一册是诗歌，一册是散文，这些诗文也是怪怪的。有的人见状就很不以为然，而别人就寻他开心。于是布尔柳克就顺手画下了作者们的众生相，于是也就写下了一些滑稽的即兴的小品，大家被逗笑了，笑得前仰后合。"[71]《评判者的陷阱》中的诗文印在有各种颜色的花纸的背面而且使用了被废止的字体和标点，文体也不合传统的词法（赫列布尼科夫和卡缅斯基自创新词和新词义）、修辞法和构词法，使人生怪异之感。



1912 年聚集在"评判者的陷阱"周围的一些诗人最终宣告成立了名为"希列亚"的诗人团体，这是赫列布尼科夫、马雅可夫斯基、拉里奥诺夫、利夫希茨等多次拜访布尔柳克一家，几经会晤、磋商的结果。他们经常在两个地方聚会，一处是塔夫利克省莫尔德维诺夫伯爵的切尔尼亚克庄园，布尔柳克三兄弟达维德、尼古拉、弗拉基米尔的父亲在那里当管家；另一处是赫尔松，那里有布尔柳克一家的住宅。切尔尼亚克在古代属西徐亚的疆土，其词义为希罗多德书写的"历史中的'希列亚'"。20 世纪初这里进行了考古发掘。据利夫希茨回忆，后来对切尔尼亚克的遗存根据古貌进行了复原。[72]

诗人们经过这些卓有成效的联络又在 1912 年 12 月出版了《给社会趣味一记耳光》，这个文集是他们对"希列亚"的概念长期思考，首先是受了未来主义宣言中那篇最著名的同名宣言的启发而形成的。此文集篇幅不长，由布尔柳克兄弟、克鲁乔内赫、马雅可夫斯基和赫列布尼科夫共同执笔，它颠覆往日的经典，挑战现时的偶像："过去的天地是狭隘的，科学院和普希金比象形文字还晦涩难解，把普希金、陀思妥耶夫斯基、托尔斯泰一干人等统统从现代的大船上掀下海。总是对初恋念念不忘的人就体会不到最后的爱情……还有马克西姆·高尔基、库普林、布洛克、索洛古勃（居然还有他！——本章作者注）、列米卓夫、阿韦尔琴科、乔尔内、库兹明、布宁等等，统统掀下海。我们需要的只是河畔的别墅"[73]。他们还鼓吹要蔑视评论界和读者群的权威，文中写到："……第三，要从你高贵的头上摘下你用

澡堂的扫帚条编成的一文不值的桂冠；第四，在呼啸、咆哮的大海中，要傲立在‘我们’这块巨石上。”[74]

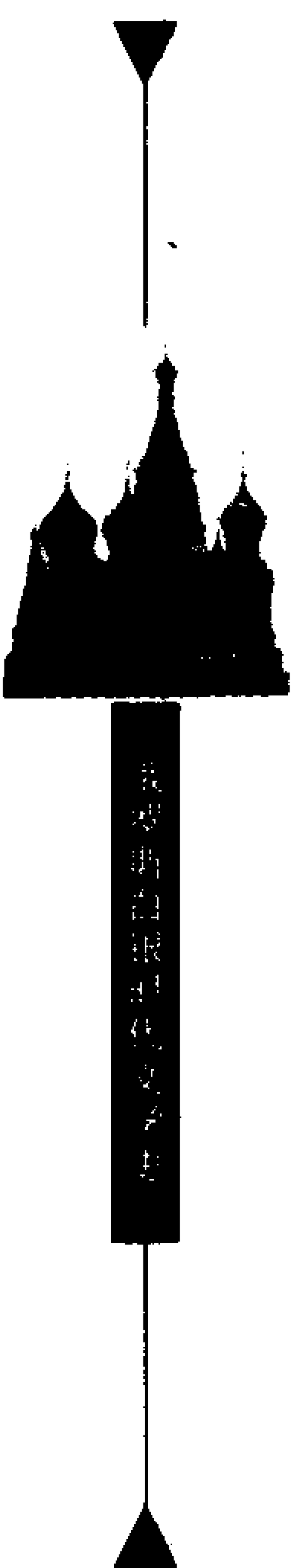
利夫希茨说：“应承认这个文集的战斗性，理由只有一个足矣，那就是赫列布尼科夫的诗文占去了其整个篇幅的一半。这可是个被迫沉默了两年之后(要知道，没有一家杂志社同意刊登这种‘狂人的梦呓’)爆发的赫列布尼科夫！文集收集了他的《普尔热瓦利斯基的马》、《少女的上帝》、《纪念碑》和被称为“石器时代故事”的《И 和 Э》，以及内容完善、形式完满的《双唇唱出了波拜欧华》和《笔走龙蛇》，还有语言上堪称重构词汇典范，充满悬念又言简意赅的文论《展望 1917 年》。”[75] 其他同仁的诗文所占的篇幅就不多了。其中有尼·布尔柳克的几篇俏皮的短篇小说，康定斯基的几篇短文和利夫希茨的一些实验性小品。另外还收入了古罗、利夫希茨、达维德·布尔柳克、克鲁乔内赫和马雅可夫斯基的诗歌。《给社会趣味一记耳光》文集很快便销售一空，却招致报刊群起而攻之，使立体未来主义的“恶名”从此逐渐播扬开来。造成这种名声的因素还有“希列亚”派在艺术、文艺讲座、辩论会上出轨的表现(如在 1913 年 10 月 13 日莫斯科的“第一届俄罗斯语言工作者研讨会”上)。从此人们对立体未来主义的非难之声不绝于耳。

此后立体未来主义者们便开始出版了一系列的类似先锋派画集的诗文合集。1913 年发表了《评判者的陷阱(第二集)》(2 月)、《三杰书》(3 月)、《三杰》(9 月)和《残月》(9—10 月)。1914 年 1 月出版了《牝马奶》、《咆哮的帕尔纳索斯》，3 月出版了《俄国未来主义者第一期杂志》(与伊戈尔·谢维里亚宁和“顶楼”诗派合作——见下)，4 月《残月》再版。这些合集同 1912 年 12 月出版的单人集(如赫列布尼科夫的《地狱中的游戏》和克鲁乔内赫等人的作品集)一样，在内容和形式上都给人一种清新之感，渗透出一种勇敢的精神。

同马雅可夫斯基一样，维利米尔（维克多·弗拉基米罗维奇)·赫列布尼科夫(1885—1922)是“希列亚”派的精神支柱和中坚人物。关于他及其创作在 20 世纪初的俄国文学中的地位问题至今仍争论不休。特尼亚诺夫在《赫列布尼科夫选集》的前言中开宗明义：“谈及赫列布尼科夫，大可不必谈及象征主义、立体主义，也未必谈它们的‘莫名其妙’论。”[76] 他又在前言的结尾处强调：“无须将这个人列入哪个主义或哪个流派。”此后他和他的文学遗产被认为是特立独行和独一无二的，他的创作被誉为“史无前例的非经典诗歌与非经典哲学的融合”[77]。而且我们觉得，试图无视赫列布尼科夫与立体未来主义的联系是不甚妥当的——“希列亚”派的纲领从整体上看来似乎可视为立体未来主义理论探索和诗歌创作实践的继续：“……赫列布尼科夫的创作宛如一个无形的轴，新艺术正是围绕着它隆隆转动的。”[78]

《给社会趣闻一记耳光》称，诗人有“扩充词汇”的权利，主张使用“自创”词。这些观点在赫列布尼科夫 1908 年发表的纲领性文章《圣山》中得到进一步的阐述，论文号召俄国文学界要抵御西欧的影响，要利用俄语独特的势能：“如果各民族或生动或枯燥的语言可以

比作欧几里得的几何学，俄罗斯人不是也可以横下一条心，办别的民族办不到的事，创作出自己的语言——罗巴切夫斯基几何学吗？其他领域何尝不是如此？……俄国的知识界一贯追求自己的权利，难道它会拒绝本国民意赋予的造词的权利吗？"[79] 赫列布尼科夫在诗歌创作的初期便深受维·伊万诺夫神话诗学思想的影响，他极力主张"诗歌的语言，即我们的语言应从民间词汇这个地下的根上生长起来，而且现在正生长着，以期在全斯拉夫语这座林子里掀起声涛。"[80] 后来他又在他那篇题名为《故巢》的回顾性文章（1919）中谈到，他"对词汇的第一次变革是在不破坏词根系统的前提下找到使各斯拉夫语种之间得以进行相互转换，得以自由驾驭斯拉夫语词汇的一块魔石"，并称以此为己任。他还指出，"这块魔石就是超然于日常生活和生活中的功利的自创词"[81]，一方面是采用不合规范的然而又为语言本身所能为之的连接词根、前缀和后缀的方法，另一方面是运用方言古语和借用其他斯拉夫语的词汇来创造新词新义。



据一种统计，赫列布尼科夫已发表的著作（未发表的手稿不计）新造的词有六千多[82]；他所创的词汇的特点是词义纷杂、游移，构词方法灵活多变；而且"赫列布尼科夫的新词无一不可引起双重的理解"[83]。除此之外还须注意，不可将他在记事本中所反映出来的创作实验与著者的最后成稿作等量齐观。不少充满自创词的片段，本是他不准备发表的，而且字迹潦草难以辨认，后来却被"希列亚"派付梓[84]（这使得他的作品戴上了"难以解读"的光晕）。其实，诗人在使用不规范的词语时还是很慎重的，而且通过这些新造的词语的上下文形成对于其意的假想，这种假想虽然不能完全证实，却也全然合乎情理。在下面这首模拟壮士歌诗体的诗歌中有三个用"时间"一词的词根加不同的后缀新创的词，但它们的词义都是"时间"，这样就能引起些许准神话式的假想，使其中的"我"具有某种仙气：

时光在匆匆飞行，
真累得不亦乐乎，
我抓起一掬时光把玩，
又把它当石子抛弃，
它沉没在滔滔的河水里，
可翅膀仍高高地乍起。[85]

赫列布尼科夫一方面注重使用平民词汇和创造新词汇，一方面又着力研究民间文学，特别是那些短小的口头体裁。他在自己的诗文中喜欢使用一些成语（如谚语、俗语、谜语等），并常常把它们改写；在他的作品中有不少"难解"之处，还有些篇什通篇都很费解，那是因为他采用了一种谜语般的行文方法。

赫列布尼科夫致力于丰富诗歌语汇，这使得"希列亚"派和许多其他派别诗人竞相仿

效。难怪利夫希茨对赫列布尼科夫的创作不符合立体未来主义的说法做出这样的回应："赫列布尼科夫的伟大功绩在于发现了语言的液体流动状态，还有什么比这更符合未来主义的本义？…… 在做第四测定——对我们的现实的测定——的关头，唯一能使用的就是赫列布尼科夫的语言。"[86]

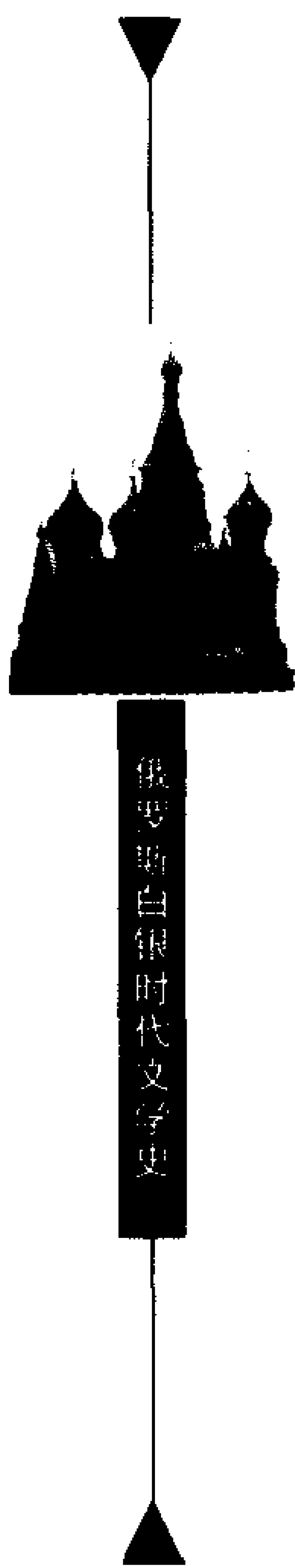
在语言、词法的基础上创造新词，只是赫列布尼科夫词汇工作的一部分，他还进行了其他实验，如借用格里戈里耶夫所称的"鸟语"和"声响语言"等[87]。他的带有乌托邦色彩但不失科学性的探索，已经大大地超越了文学本身的范围，使他"对词汇发起了第二次变革"："我发现词根不过是一些符号，其后有若干个字母，要找到世界各民族语言都以字母为单位构成的这个共同之处……这就是破解世界莫名其妙的语言之途。"[88]（《故巢》）这里所称的"莫名其妙的语言"这个术语与克鲁乔内赫和其他诸多诗人的作品中使用的"莫名其妙的语言"的共同之处不多（见下），有时赫列布尼科夫本人的作品亦如此。这里所说的"莫名其妙的语言"，是指能使"世人息息相通"的"未来的世界性语言的雏形"[89]。1919 年赫列布尼科夫已树立了这种"太阳的第三行星上一切民族"通用的书面语的思想的范例[90]，而他 1912—1913 年的文章已正式提出了这项任务。赫列布尼科夫通过对以同一辅音字母为头的词进行比较，得出一个结论：每一个辅音字母都具有某些固定的"空间性"意义，如"'B'在一切语言中都表示一个点围绕另一个点，或者围绕一个整圆、圆的一部分、弧，作向上或向后的旋转运动"[91]。这个诗人称："……语言的躯体即字母的发音，是各种形式空间名称的本体，是其中演绎的各种事情的名册"，"许多民族共用的字母就是一部空间世界的简明词典……"[92] 赫列布尼科夫不仅编录了"星球语言"单位的意义，而且将只用于自己的诗文中；在他的《赞格济》（1920—1922）的第八章中主人公赞格济——诗人的化身——唱起了"星球歌曲，歌词是代数符号与长度和时间单位的混合"[93]："/那里是长度和时间绿色 X 的天堂，/Э 是时间奔跑时穿的衣裳，/浮云 Г 俯视着人间的游戏。"[94] 令人遗憾的是，这种词句虽然可以作为"科学体"诗歌的范例而引人注目，但毕竟未能获得那种脉脉的魅力和"魔力"——而这正是他制造新词的初衷。

赫列布尼科夫在《给社会趣味一记耳光》中编制了标题为《展望 1917》的各种不同帝国衰落的时间表，这证明了他创作思想的另一个趋向，这种趋向比他对语言的探索显得更为重要。后来，赫列布尼科夫的朋友和崇拜者们经常引用时间表最后一格的 1917 年。在《教师与学生》（1912）这篇对话中赫列布尼科夫进行了探寻在对马岛战役中殉难海兵"宿命"的初步尝试[95]（《教师与学生》后收入《命运榜》，1922）：他不是在政治上和经济上，而是在时间的推移中探寻战争的起因，意欲揭示纷乱历史事件的规律性、重复性和循环性。他的《教师与学生》记录了他推算的结果，并用数学等式表示出来，由此似乎就可预见到未来的动乱发生的时间："……我想超期地……预见全人类的命运，并弄清世界发展的次第和节律是否固有，与其生活是否合拍……我在寻找左右人们命运的定则。我发现，413 是开

国时间的倍数，而历经1383年之后便国运衰败，自由沦丧……我还发现，这个兴衰时间Z可用下列公式表示，即 $Z=(365+48y)x$，公式中y可同时表示正负两个意义。"[96]

"命运啊！你对人类的威力是否已经削弱？因此才使我得以盗走了它掌管的规律的秘笈，而等待我的是能置人于死地的悬崖。"[97]这位诗人仰天长啸，他把自己视为普罗米修斯，揭示他本人赋予"未来主义者"这个词的崇高含义。赫列布尼科夫对自己使命的正义性和担此大任的能力深信不疑，同时又愈益感到自己是在孤军作战，这在其晚年的那些悲凉之气渐重的作品中有所流露。

雅可布森称，赫列布尼科夫"在社会萧条时代的千百年之后奉献给我们一首新的叙事诗和一批真正叙事作品。即令他那些短诗也能产生几分叙事诗的效果，赫列布尼科夫还是毫不费力地把叙事诗的碎片连缀成叙事体的长诗。"[98]长诗是赫列布尼科夫的主要遗产之一（在这方面只有马雅可夫斯基与之匹敌）：他战前作品的内容多是描写田园般的祥和（《林中仙女和树精》），体裁多是诙谐滑稽长诗（《马鲁沙的孙女》），而十月革命和国内战争时期的作品则继承了涅克拉索夫的传统（《苏维埃的前夜》），或者与布洛克《十二个》的风格相呼应（《夜间搜查》）。



赫列布尼科夫战前的创作着力揭示历史的相似之处，钟情于各种文化（尤其是斯拉夫文化）传统中的英雄人物，这些英雄人物因为争取独立和自由而名垂政治或文化发展的史册（布加乔夫、拉辛和扬·古斯）。1912年他对居住在下阿穆尔地区的少数民族奥罗奇人的物质和精神文化进行考察[99]，对流行在那里的神话人物的传说进行采风。据传，在宇宙洪荒的年代，天上本有三个太阳，炙烤得地上的人们难以生存，一个英雄奋力灭掉其中的两个。[100]这个素材在赫列布尼科夫的作品中被多次采用，尤为明显地表现在他的第一篇"超中篇小说"（各种作品的合集）《丑女人的孩子们》（1911—1913）中。作品的主人公扮演着各种角色，他们却都是子虚乌有的古人，意在最后亮出自己的身份。他竟是勇敢的未来主义者维利米尔·赫列布尼科夫本人。此后这个与太阳作战的神话素材也被其他未来主义者引用，如克鲁乔内赫（《战胜太阳》）和马雅可夫斯基（《我和拿破仑》）等，"与太阳作战"成了"希列亚"派为自己规定的诗歌创作的主旨之一。

从赫列布尼科夫的神话题材来看，他与象征主义的遗产有着紧密的联系，然而在这个问题上将二者画等号就错了。赫列布尼科夫与象征主义者不同，他并非一味地推崇神话。除此之外，他的论文不死板地谨守严整之道，不过于一本正经和"书卷气"十足，通常——当然也有例外——不会抬举那些崇高的形象，而是对之抱以平淡的态度，并不时地把他笔下的人物嘲弄一番。

赫列布尼科夫的创作颇像拉里奥诺夫和冈察洛娃的绘画，受到了原始派艺术的影响，深深地打着民间文学和神话的烙印。另外，他善于直接地、非常周密地观察世界：他在描写景物时，对大自然的观察不是浮光掠影，而是像农夫、初次造访者或儿童那样细致入微。他

的长诗《И 和 Э》中细腻的描绘和轻盈的诗律交相辉映，在他的笔下景物的情状、人物的对白娓娓道来，使人产生一种悠悠然的感觉（诗中石器时代的人名中只有一个元音）：

迷迷茫茫的丛林，
暗暗隐藏凶险。
可是不久以前，
我遇到一场灾难？
恶兽凶猛地咆哮，
（还有可怕的一跳，
畜牲气粗如火烤，）
面孔火烧火燎。
看来是在劫难逃！
张开血盆大口，
眼睛迸发光芒，
那一付狰狞凶相……
随身带的尖刀，
救了我的小命。
至今想那次遇险，
仍然心跳怦怦。[101]

古米廖夫对这段诗评论道："透过这些节奏急促却不失韵律的诗句，你还是能看到一个荒蛮时代的人濒临危险的惊恐状，听到他们那悸颤的话语声……"[102]

"希列亚"出版的文集中收入的赫列布尼科夫的其他许多诗文，则是另一种启示录题材。在他的笔下，有悖于他苦苦寻找的"生命之谜"的都市文明受到了报复。他的《亚特兰帝斯的覆灭》（1912）采用的是传统的神话素材，而另外的一些作品则带有新的"现实"神话成分——"物的反抗"。长诗《鹤》（1909）描写彼得格勒的居民死于巨鸟之啄，而这只巨鸟的骨架竟是在不经意间由人类建造的桥梁、房屋和城市生活的其他一些设施构成的，它的躯体是由"墓地里的尸体"变化成的："乾坤翻转，生命让位，/ 尸体与物的联军横行。"[103] 据雅克布森称，他的诗体剧作《黛泽斯侯爵小姐》（1911）是受《智慧的痛苦》影响而写的，剧中展览会的观众蓦地变成了"某个花园里的石头"，"草木向富人发起了进攻"，衣装也成了灵物："看，两个雪团咬牙切齿，追逐着，把银鼠掀翻，/ 连那鲜蓝色的公鸡们也卸下了双肩。/……/ 小金翅雀飞进一个什么样鸟的嘴里，趁着它打哈欠的工夫筑了个窝，/ 一切都显得那么神秘、离奇。"[104] 这个意大利未来主义者作品中反都市化、反机器文明的主题也被马雅可夫斯

基在1913年写的悲剧《弗拉基米尔·马雅可夫斯基其人》承接下来。

上文中我们叙述了达维德·布尔柳克绘画的各种风格，他的文学作品是这样："对比布尔柳克的诗作（甚至那些写于同一年的），你会觉得它们出自不同作者之手，因为它们的主题思想、气质和风格各不相同。"[105] 使人感到"愉快的恐惧"[106] 的诗人布尔柳克极力向波德莱尔、兰坡这类"诅咒"诗人学习。《给社会趣味一记耳光》收入了他的组诗《蠹虫》，其中表现出他的作品常具的残缺性、色情性和反唯美性："你召唤着爱人／用流着脓的双眼／干瘪蜡黄的唇吐着白沫／身体弯曲又委琐／双手紧抓着一根马棘／你没能享受平凡人的生活／没被甜蜜的婚姻之线缠裹／你总是浑浑噩噩／委身于缓缓的生活之波。"[107] 由于布尔柳克写了些诸如《陷于墓室，隐于塔楼》（1914年）之类的内容低俗的诗，因而其作品的讽刺摹拟性被评论界忽视了。而且，兼具以往的诗歌诸流派的体裁和风格确是布尔柳克乃至整个立体未来主义创作的一个重要特点。[108] 20世纪10年代初布尔柳克创作的最大成就当是收入《三杰书》的那些短文章和赫列布尼科夫重现"小事物"思想影响下写的一些短诗：

> 油漆匠晚霞挥动大刷子
> 漫不经心地刷着房子
> 它对于金钱从不贪心
> 干活也从不那么勤奋
> 刷上的油漆并不牢靠
> 那颜色终究也会褪掉
> 不变的唯有油漆匠的命运
> 索性就让他喝个醉醺醺[109]

此后，布尔柳克在祖国生活或者侨居美国（从1922年起）的日子里，继续写作新诗，修改旧作，然而很难说他的诗歌创作又有新的斩获。

别内迪克特·康斯坦丁诺维奇·利夫希茨（1886—1938）是"希列亚"派中持较"温和"立场的人，他在同达维德·布尔柳克结识前便是一位深受法国诗歌熏陶的诗人和翻译家，并应古米廖夫之邀参加了"阿波罗"杂志社的工作。《给社会趣味一记耳光》收入他的一篇实验抒情散文《画中人》，一反其创作常态，可谓前无古人，后无来者："我们健步如飞心中却有积年的郁结，瘦瘦的猫头鹰飞过光滑如绸的苹果，跌进停顿的橄榄色灰烬。八面体宝石显得苍白，上面涂着黑色的蜜预示死亡之吻，报纸上的翠菊呈现出咖啡色……"[110]《狼的太阳》（1914）（他的第二部文集）是利夫希茨真正的未来主义作品，亦是诗体和非诗体语言采用新句法的典范。他本人称，这部文集"与其说是个人的成就，不如说是大家的贡献"[111]。嗣后，诗人仍自命为"希列亚"派，但已逐渐转向阿克梅列日科夫斯基派，而到了他写作《帕特

莫斯岛》(1926)时又回归最初的象征主义去了。

坚持“希列亚”派内部的“保守”立场的还有尼古拉·达维多维奇·布尔柳克(1890—1920),他是一位天才的散文作家、诗人,还著有一批论述诗歌语言的文章。下面是他的一首诗:

懵懵懂懂你不知向谁祭拜
彻夜祈祷是恶梦的毒药
纵理智暗示你白昼辉煌
阴霾中的声音属于徒劳
但幻境和夜晚朋友的话音
让这一颗心儿备感甜蜜
仿佛有个平静的天才
愿把你带入幽灵之地[112]



卡缅斯基

瓦西里·瓦西里耶维奇·卡缅斯基(1884—1961)是一位诗人、画家和先锋派的领军人物,他“不仅以自己的全部作品,而且以其生活和生活方式证明”[113]他不愧为“希列亚”派中最具“未来主义特质”者。“既然我们是真正的未来主义者,既然我们是引领时尚的人,活跃于全世界的诗人,未来的使者……我们就应该也必须善于当先锋派。”他在他后来的回忆录《一个热心人的道路》[114]中如是说。

卡缅斯基和古罗一样,把描绘大自然作为自己创作的一个中心题材。他的诗文都洋溢着“炽热的生活快感”:“欢唱吧,鸟儿们!欢唱吧,世人们!欢唱吧,地球!/我奔向愉快的田野。/欢叫吧,热烈的,黑土地的,/丰盈又丰盈的时日。”(《欢叫的时日》,1910)[115]

卡缅斯基同赫列布尼科夫结识后便在创作中引入新创词。他在作品中不仅采用了俗语、方言,还时常以民间创作为体裁(如《自创词》),而且广泛地研究诗歌的词源,进行自己的创词实验,如他那首题名为《不》的诗:

……偷来的温情不能给予
可爱的百合花固然可爱
却又不可以爱
不可以爱的就可爱。
难道不是我,不是我——
用篝火把可爱的

但不可以爱的女人熔化。
难道不是我亲吻
不可爱的唇
我虽然充满爱意。
却没得到她的爱情。[116]

卡缅斯基于1910年11月发表了反都市主义的长篇小说《乡亲》(主人公从都市逃出到大自然中去寻找安宁),其中还附有曾收录进《评判者的陷阱》中的短诗。

"您发现他们书中单词的字母,这些字母被列成一排,它们个个委委琐琐,秃头秃脑的,没什么色彩,灰里吧叽的——算什么字母,简直是戳记!"赫列布尼科夫和克鲁乔内赫在《如此字母》这篇宣言的草稿(1913)中这样写道。[117] 为克服这种单调的、通常的排印方法,进行印刷的改革实验,其中一个方法就是在书页上采用不同字体和把单词分开。在这方面卡缅斯基也是个革新者。在《俄国未来主义者第一期杂志》中他刊发了《同母牛跳探戈》,印刷时用的就是不同的字体,而且分行拼接,这增强了勇敢形象的表达效果:"生命苦短,短于麻雀的一声啼叫 / 浮冰上的狗满不在乎 / 顺着初春的河水漂流 / 我们无忧无虑 / 注视命运 / 我们是开国元勋 / 虫豸的主宰 / 橘林的主人 / 和牲畜贩子"[118]。1914年他出版了《钢筋水泥诗集》和《同母牛跳探戈》,后者被称为"五角书"(它的右上角沿斜线剪下),文字印在黄色壁纸的背面。[119] 卡缅斯基的这本书也使用了新创的排字方法和奇特的拼接法,以追求强烈的视觉效果。长诗的一些篇章——如《君士坦丁堡》、《旱冰场》、《夜酒店》、《尼基京马戏团》和《休金宫》——的片断被置于由若干几何弓形组成的框子内。



弗拉基米尔·弗拉基米罗维奇·马雅可夫斯基(1893—1930)从参加编写《给社会趣味一记耳光》之后便步入文坛。1911年9月他结识了达维德·布尔柳克。1912年初他卷入了社会上关于现代化艺术的争论,同年11月应报界之邀,在"流浪狗"夜酒店首次朗诵了自己的诗作,"听众即时便察觉到他具有真正的作诗才赋"[120]。从此,一个立体未来主义者们颇感陌生的声音便不绝于耳,那件"奇异"(《奇装异服》)的黄色短衣也不时地映入他们的眼帘。他这个"无赖、小丑、二十岁左右的车夫"(他1915年发表的自嘲性小传《形形色色的马雅可夫斯基》[121] 用语)成了"希列亚"派的领袖之一,这不仅得益于他那非凡的诗才,而且凭借的是他的辩才,这种辩才在他日后的诗歌中发挥得愈发淋漓尽致。

收入《给社会趣味一记耳光》的是马雅可夫斯基的处女作短诗《夜》和《晨》。正如哈尔德日耶夫在《诗歌与绘画》中指出的那样,在这两首诗和马雅可夫斯基战前的其他作品中"立体主义绘画的因素被移进诗歌形象体系"。此外,在他早期的许多诗歌作品中"采用了立体主义和未来主义的创作原则:被描绘的对象与其相互间的渗透性生动地融合在一起了"[122],"透过我,在月华之中 / 着色的字母在跳动"(《街道》)[123]。

克鲁乔内赫在他的《马雅可夫斯基的诗歌》(这本小册子于 1914 年 2 月出版，是第一部评论诗人马雅可夫斯基的著作)中阐明了马雅可夫斯基在“希列亚”派文学团体中的作用，认为他不同于“伟大的念咒师赫列布尼科夫”，是个“在大都市中特立独行”的“混世魔王”[124]:“你去读铁制的书吧！/在镶金字母这支长笛的伴奏下/熏好的鲑鱼在爬行/金色卷发的冬油菜也蠢蠢欲动”(《致各色人等》)[125]。克鲁乔内赫还认为马雅可夫斯基塑造的充满活力的形象完全不同于象征主义者静止的都市主义:“现实被隐没在昏厥之中！在勃留索夫心目中都市是如此昏昏沉沉，活像一具玩偶……马雅可夫斯基洞察的并非都市的可描绘的外貌，而是它内部的活动。他不是在观察，而是在感受(炽烈的未来主义！)。”[126]马雅可夫斯基的作品善于再现整个都市的内部活动和抒情式的“自我”的内心，读来令人叹为观止。他借助的是非同寻常的形象以及别出心裁的对比、比喻和夸张:“沿着/我那被狂人踏碎的/心桥/生硬的词语呼啸着践踏而过。/那里有座座都市/高高地挂在/云的尘埃里/塔楼的/歪歪的脖子/僵挺着——/我走着/独自痛哭/为的是/都市的人们/都被钉在/十字架上”(《我》)。又如:“我来到广场上/把烧灼的街区/顶到头上，像火红的假发。/人们好怕啊——我不禁脱口而出/一种嚼不烂的呼叫蹭着脚跟嗫嚅”(《毕竟》)[127]。诸如此类的形象显得很怪诞奇崛，它们汇成了一个“马雅可夫斯基式的激情”表现大系，与德国表现主义者(基尔赫涅尔、佩希施坦、格罗斯和迪克斯等人)的绘画和格拉费卡异曲同工。马雅可夫斯基早期创作的内容和表现方法与表现主义类似，即张扬人的激情，用以同机器文明作斗争，争取人的个性和精神的解放。

马雅可夫斯基的美学理念不仅体现在他大胆塑造的形象上，也体现在语言创新中，他创造新词、新体诗和新句法。维诺库尔指出，这种创新的尝试始于他的长诗《穿裤子的云》(1915)。[128]如诗中有如下句子:“当人们用爱情和夜莺熬汤，/发出的嗞嗞声充当韵脚，/无言的街道发生痉挛——/它已无可呐喊，无可言谈。”[129]马雅可夫斯基在《如何作诗》(1926)一文中发问:“如何把口语引入诗歌，又如何使诗歌在口语中得到升华？”[130]马雅可夫斯基尽管受到了赫列布尼科夫的影响，但并不像他那样走极端。他追求词的变易，终于在他的《笑咒》中出现了这样的诗歌标题——《喧哗、喧声和喧音》(1913)和这样的诗行:“木马以地球为轴旋转着/它们就叫/巴比伦尼希，/巴比伦契科夫，/巴比伦诺夫。”[131]至于马雅可夫斯基的诗歌在其他方面的成就，早在 1923 年雅克布森就指出:“马雅可夫斯基的诗是用优选出来的词语写成的。”[132]后来，维诺库尔也说:“马雅可夫斯基的语言是一种独特的语言想象，它突破了句法，把词义从形式关系的束缚中解放出来。”[133]

马雅可夫斯基创作活动的初期是写作短诗。后来赫列布尼科夫开始写作长诗，他也就随之转向这种体裁。1915—1917 年间他有一批宏篇巨制问世，其早期作品的主题也得到进一步的升华:一方面表现宗教的牺牲、救赎精神，另一方面又表现出对神灵的亵渎和叛逆。他的《穿裤子的云》活脱脱地塑造出各各他这个具有浓重的戏剧式情调的形象(“哪里

有痛苦——我便在那里停下;/为每滴血泪的流淌/我都把自己钉在十字架"[134]),各各他之流胡作非为,干尽坏事("我们把一群夏娃抓进天堂:/你下了命令/今天夜晚/我替你把那些美女/从花园里一个个拉来";"我以为你是个万能的神,/你却窝囊透顶、猥琐至极。/瞧我的,我俯下腰,/从靴筒里/亮出一把尖刀"[135])。这种反常性亦是他其他篇什共具的一个特点。马雅可夫斯基抒情式作品的主人公在长诗《脊椎长笛》(1915)中的表现,既是主宰者,又是牺牲品:"我/是一切欢愉的创造者……""请听,/至高无上的宗教审判者!……把我绑到彗星上去吧,权当绑在了马尾上,/拖着我飞驰/犬牙参差的星辰磨烂我的肌肤。"[136]长诗《战争与世界》是马雅可夫斯基战前的一部篇幅最长的巨著,他指的是"正视"的立场,但同时又请求人们的宽宥,因为他不止一次地扮演了刽子手的角色("是我/马雅可夫斯基/把/被砍去头颅的孩童/带到他崇拜的偶像的脚下"[137])。关于马雅可夫斯基所抱的这种双峰对峙的态度,雅克布森作如是说:"马雅可夫斯基的诗歌创作——从收入《给社会趣味一记耳光》的第一批诗作到他生前写下的最后诗行——是一个不可分割的整体。"[138]



阿列克谢·克鲁乔内赫 (1886—1968)[139] 也许算是立体未来主义者中最 "左" 的了。1908年他开始同达维德·布尔柳克交往,1912年又结识了马雅可夫斯基和赫列布尼科夫,并参加了"希列亚"诗派。他是先锋派诗歌和绘画发展的中流砥柱,经常举办讲座,参加辩论会,而且,按哈尔德日耶夫的话说是"穿过报刊批判的枪林弹雨"[140]的人。

在俄国未来主义的历史上克鲁乔内赫对"莫名其妙"式的语言的发展,对探索石印术这种新形式做出了贡献。卡季米尔·马列维奇言之有理:"未来主义的鼻祖过去是,现在是,将来仍然是马里内蒂;而莫名其妙的语言的鼻祖过去是,现在是,将来仍然是克鲁乔内赫。"[141]克鲁乔内赫追记了创建莫名其妙式的语言的缘起:"1912年末,达维德·布尔柳克一次对我说,您用'玄妙的词'来写诗如何。于是我就写了一首《德尔、布尔、舍尔》,共五行。我把它收进我正筹备出版的《化妆香膏》(1913年初出版)中。"[142]

1 号德尔、布尔、舍尔
　　乌别舒尔
　　　斯库姆
　　维索布
　　　尔莱兹[143]

在这方面,赫列布尼科夫可称为他的老师,他借鉴了赫列布尼科夫的造词经验(《笑咒》和《双唇唱出了波拜欧毕》等)。然而,克鲁乔内赫与赫列布尼科夫不同的是,他自称不仅在诗歌创作中而且在理论上深入地研究了语言的发音:"……我从来没有把他当作诗人看待。我们经常作为两个理论家,两个研究莫名其妙语言的理论家,在书信中探讨这个问

题。"——雅克布森这样写道。[144] 克鲁乔内赫并不将这种语言诉诸读者的逻辑判断及其破解这种文字谜的能力和书本知识，而诉诸"知识这种存在"，这样就绕开了固有的语言体系。于是，莫名其妙的语言所表达的对象就成了语言本身，于是便生成了抽象的概念和创作过程的"神圣化"，于是创作的过程便同时具有了创作对象和创作结果的意义。

在《就词本身而言》这篇宣言中，克鲁乔内赫把"个性语言"放到同"共性语言"对立的位置，声称"'新的词语形式'便是'莫名其妙'的语言，它没有确定的意义(不是固定的)"[145]。他的文集《爆破者》也表达了同样的主张，他说，为了摧毁"固定"的词形，要制造莫名其妙的语言："人的感受装不进词汇(固定的概念)，这是词汇的悲哀，亦是认识上的孤僻。因此必须致力于创造一种莫名其妙的、自由的语言……"他还以教派信徒对古籍译义为例说明"欲真正表达纷杂心态，必要做到走火入魔"。在谈及自创新词的经历时，他诙谐地写道："4月27日午后3时我突发灵感，完全掌握了所有的语言，成就了一个当代诗人。"[146]

毋庸置疑，在偌大的诗歌空间中定然隐藏着它自我毁灭和它"在后书籍、后词汇的纷乱时代'蒸发的危险'，因为那是一个一切都可能诞生，一切都可能消逝的时代"[147]。

克鲁乔内赫创作中的莫名其妙的词与莫名其妙的文义是一对孪生兄弟。他的作品不合逻辑，这个特点在他与阿里亚格罗夫(原名罗曼·奥西波维奇·雅可布森，1896—1982)合著的《莫名其妙的书》(1915)[148] 中表现得尤为明显。未来主义的思想在这本书中发挥到"绝对"的极致。它像在发布圣旨："我不许你们以正常的思维来读！"(这权当书的前言。)——这是在宣扬超然于理性的交流是第一位的，而这种交流不取决于字符或象征构件，通过"就词本身而言"这个法宝就可驱使读者去"就生活本身而言"，去体会生活的不受任何约束而独立存在的非理性的内涵。克鲁乔内赫似是从传统书面语言内部来了个爆破。其实，他的书也是装在这个传统的框子里，要破除这个框子，也需要来个爆破。他与赫列布尼科夫初期的石印出版物中明显地表露出一种回归古代手写术文化的倾向，后来他们逐渐又否定了这种倾向。在克鲁乔内赫的《绘画》和《苔 里 莱》(1914)中，通常意义上的文章结构已被破坏殆尽。

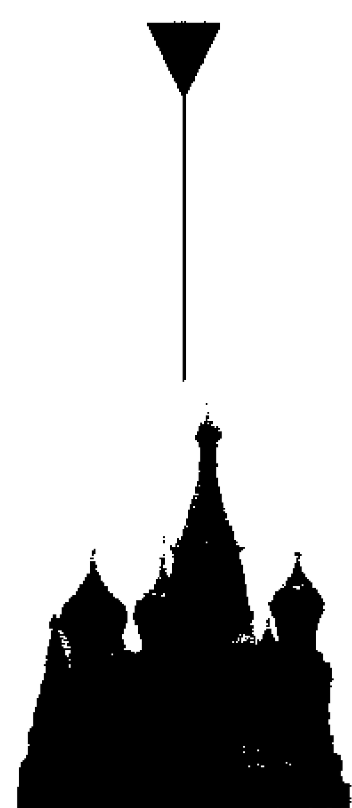
"一个奇怪的现象是，无论巴尔蒙特还是布洛克似乎算得上最富时代感的现代人了，可他们竟没有想到把自己的作品卖给收藏家，却交给画家作素材了……"赫列布尼科夫和克鲁乔内赫在1913年的《就字母本身而言》的宣言中这样写道。[149] 克鲁乔内赫有志于对堪称经典的古俄罗斯的手抄本书籍做出新的别出心裁的注释，在他看来，这些书只能"就书本身"而论，是一种不可复制的文学和美学现象。[150] 克鲁乔内赫使画家与书籍联袂，使他与书的作者处于同等地位，不是让他做什么媒介，而是让他成为真正意义上的合作者。未来主义者著作的每一页都可视为匠心独运的硕果仅存的艺术品。

1913年12月，克鲁乔内赫出版了《陋词鸭窝》(罗赞诺娃插图)，书中的插图与石印的手书诗行错落有致，相得益彰，宛如电影"镜头"，各种画面迭现，角色的动作和作者的画外

音配合默契，把抒情型的主人公刻画得活灵活现。确切地说，那是个反英雄的形象，这个肖像式的形象一以贯之于全书。这本书是克鲁乔内赫那个时期的著作中最富“自传色彩”的一部。然而，这本书的“自传性”和“说教性”是为它的作者所独具的，它们以诗的形式表现出来。在《陋词鸭窝》中诗人似乎是书写一篇讲述自己的童话，这童话是由现实生活的碎片、虚无缥缈的梦境、冥冥之中的喻示和恍恍惚惚的感念构成的。

这本书以诗人写给读者的“献词”为开端：

这堆污言秽语
是我冒他之名的
　　呼吁
无须为它们
　　作序
我可是个好人
尽管时时出言不逊！[151]



这个意思在下列诗行中重又点明：“即使您觉得恶心……每到晚上我也厌倦/您最好耐着性子把书读完/那时将头戴豌豆桂冠”[152]。

以短诗《艾弗之光》起首的章节描写都市的灭亡，这种都市不仅是人们活动的地方，而且扮演着诗中的一个重要角色。在不祥的同时又是自由的“艾弗之光”照射下，这座“都市地狱”现出了濒临“世界末日”的晦色。克鲁乔内赫诗歌语言的急促节奏——这取决于他宣扬的“不确切”原则——和有具体内容的莫名其妙的词汇相结合，使它与经典诗歌迥然不同，像口头文学，像生动的布道词。

《陋词鸭窝》整本诗集的主题乃是诗人心灵的解放和他勇敢精神的释放，他嬉笑着用嘲讽的口吻把他那些“丑陋的词”抛向人群：

维护我骨灰的人踊跃前来
我放肆地向他们啐口唾沫
“有多少伤悲和屈辱
在你们低垂的脑袋里装着”
让唾沫啐醒那些庸民
我不想让别人为我哭嚎
活在别的世纪我长生不老
像匹脱缰野马不停地奔跑

……

勇敢、勤奋的人认为

责备之词

腐而不死，与日月同辉

它是神灵处处行善

法力无边无垠[153]

直到1914年初之前立体未来主义还备受报刊的抨击，不过它在当时的艺术文化中已占有重要的一席了。

* * *

我们在梳理"希列亚"诗派内部诸多重要支系时，应即刻说明，这些支系之间并无严格标定的界限，它们随着这个诗派的发展也在不断变化。"希列亚"派作为一个早期的先锋派别，它的美学观以及对创作自由的追求和创新的探索与金科玉律背道而驰。马雅可夫斯基说："诗歌就是一种每日更新的可爱的词汇。"[154] 利夫希茨在《词的解放》一文中强调，未来主义诗人在进行创作时有多种多样的手法："如果在理解自由创作时，不把评定自身价值的标准放到存在和意识的相互关系的层面上，而是放到独特的词句方面，这样我们的诗歌当然就是自由的了，第一次让我们这种人觉得我们的诗歌究竟是现实主义的、自然主义的还是荒诞主义的，这都已无关紧要……"[155]

立体未来主义作家将自由创作的原则充分体现在行文的方方面面。"为追求个人写作的自由，我们破除了文法。"[156] 这些立体未来主义者集体为《评判者的陷阱》第二辑编写的序言中有这样一句话。序言还宣称要摒弃标点符号、语法规则（"我们破坏了句法"），打破传统的诗歌韵律（"我们不再照着教科书去找什么诗格，因为一切都可以变化，于是造成了新的自由的诗律"[157]）。这使得立体未来主义作家许多诗文的语言更接近口语（雅可布森早在1921年写的题名为《当代俄罗斯诗歌》的小册子就指出了这一点），这种语言比会意的书面语更隐晦，修辞手段更多样化，遣词造句更随意。尼·布尔柳克《诗学原则》一文中写道："一切至美都是妙手偶得。其实，叫'偶得'的有两个孩子，他们的命运是不同的：诗韵享受荣华，这是理所当然，而失误(lapsus linguae)则备受歧视，它在诗歌中的地位就好像古希腊神话中的半人半马。"[158]

"希列亚"派诗人在追求作品语言口语化的同时还加强了语言的声感和文字符号的外观感。立体未来主义者继承象征主义者开创的诗歌选音实验，他们采取了两种行文方法：或是如同克鲁乔内赫和赫列布尼科夫在《就词本身而言》中所说的那样，"边写，边往别处瞥上一眼"，或是"边吭吭哧哧地写，边吭吭哧哧地读有类似小鞋夹脚、老牛负重之类描写

的书"[159]。第二种方法是在灵感迟钝难以下笔时使用的。这种方法大概已为"希列亚"派作家所熟知，在他们的作品中断然没有浪漫主义和象征主义诗歌中的那种谐美的天籁之音。克鲁乔内赫和赫列布尼科夫援引莱蒙托夫的诗句"在夜半的空中，天使在飞翔……"并反唇相讥道："即使健康的人吃了这道菜也会泻肚子。"他们还称《德尔、布尔、舍尔》这首诗"虽然只有寥寥五行，其俄罗斯民族底蕴却比普希金的全部诗作还要丰厚"[160]。

语言和"生涩"、失谐音律的"奇崛"效果首先是靠音响："语言首先应名副其实，如果它变得不伦不类，就成了一把锯或野人手中的一把毒箭。"[161]"希列亚"派诗人特别注重在作品中使用辅音构词，难怪马雅可夫斯基在短诗《向艺术进军令》中发出这样的口号："请你们在'вы'这两个字母的音后堆砌词吧/唱起歌，吹起口哨/向前进。/还有些好的字母：Эр，/Ша/Ща"。[162]除此之外，还有一种诗歌名称学效果，如在古罗的名诗《芬兰》中一连串的新造词，不仅再现了自然界的声响，而且也很符合芬兰语的音调：

是她？不是她？
踩得地面的针叶哗啦啦。
是安娜，玛丽娅，丽莎？——不是吗？
那是谁？莫非是荡漾的湖水？

鲁拉，劳拉，拉拉—鲁，
丽莎，劳拉，鲁拉—丽，
针叶哗啦啦，
唧——咦——咦，唧——咦——呜——呜。

是树声，是水声？
你可听得分明？……[163]

与表声实验相关的还有一个立体未来主义诗学的重要课题，即表达对内容的作用问题。"我们根据词形和词的发音特点赋予词汇某种内容"[164]——"希列亚"作家在行文时，自主表达的主客体因其相互联系可以自动地转换。他们日益重视作品文字的印制，卡缅斯基就出版了一些手刻石印的书籍，进行了改变传统印刷方法的实验。

"希列亚"派诗人在创作时制造新词新义，与其说是总体构思或抒情式描写的需要，不如说是他们在搞词语的拼凑，制造笑料，布设谜局，玩文字游戏，以激活读者阅读时的听觉和视觉。赫列布尼科夫写过一篇名为《蠡斯》的短诗（"世上有只纤弱的蠡斯，/扇着翅膀划出一道金灿灿的弧线，/挺着大肚子跳进了桦皮筐，/那里盛着许多河边的草和信念。/"啪，

啪，啪！"响起三声拍击。/哦，列别季沃！/哦，奥扎利！"[165]），他本人后来指出，此诗唯语音结构是从，至于意义，迄今未解，尚待研究。

立体未来主义的作品不但唯语音结构是从[166]，而且"不守"语法，任意使用转义，风格失谐，结构和情节也不连贯。这种现象通常被认为是"败笔"、"失误"和蹩脚（从行文的各个方面），而克鲁乔内赫认为这是"把生活的懵懂、乖张、恐怖和隐秘表述清楚"[167]的需要："反常的遣词造句（也要进行推敲）会使人对世界的认识发生变化，反过来又会引起人的心理变化。于是，怪异的'荒诞'的词和字母的搭配法便应运而生。因此我们打破了词法和句法，我们深知，为表述令人目眩的当代生活和更为光怪陆离的未来生活，必须重新进行组词，我们造出的句子越失常序越好。"[168]克鲁乔内赫认为"反常的遣词造词"[169]包括两种，一是语法上的，二是语义上的。第一种即主语与谓语和形容词与被形容词在格、数、时、性上不保持一致……；第二种的实例如"在行为的发展中"、"比较的意外性"[170]。

立体未来主义的诸多特点充分地反映在克鲁乔内赫1913年出版的题为《爆破》的诗集（根据他本人的解释或称《炸弹》）。这个诗集还收入库里宾、罗赞诺娃、马列维奇和冈察洛娃的石印画。克鲁乔内赫的诗艺原则之一就是作诗不讲和谐，若干诗句以同一辅音开头，读起来"佶屈聱牙"。后来他的书又改为石印。它的文字充斥着动感、歧义、断裂，而且伴之以"疯狂的节拍"（克鲁乔内赫语），给人以狂飙突进之感。

俄国的诗人和画家认为，追求这种新的"万应的动感"和节律符合柏格森活力论的思想，也是意大利未来主义者主要的不可否认的成就（马列维奇把活力论视为对未来主义的"补充"）。"万应的动感"论也反映在早期未来主义者的一个重要美学观念——世界轮回说之中（"轮回世界"是赫列布尼科夫和克鲁乔内赫1912年合著的文集的名字），这种世界轮回说否认时间是沿直线推移的。[171]

《给社会趣闻一记耳光》收入克鲁乔内赫的一首短诗《夕阳残照尖屋顶》（诗中没有大写字母），他在描写一个军官和"棕发女郎"的罗曼史时追求滑稽的效果，而且打乱了故事情节的时间顺序。"作者注释"对这种实验的理由作了如下解释："轮回世界在艺术中的外在表现是：事件的叙述不按1、2、3，而按3、2、1或3、1、2的序号，我的诗就是这样。"[172]

克鲁乔内赫在《莫名其妙的书》中把"世界轮回"说演绎成一种世界无序的理念，它一反传统的结构说，回归"世界这本书"的古代模样，这本书中的文字就是一统世界的原质。

赫列布尼科夫创造的"世界轮回"说的理论基础是他1912年写的同名剧本（最初的剧名是《田野和奥莉娅》）。剧中人的生活循反序进行：先死亡后诞生。赫列布尼科夫还著有一部中篇小说《卡》（1915），这是他的优秀作品之一，叙述的事件时序混乱，首尾颠倒。

先锋画派的实验对"希列亚"派的理论和实践活动产生了显著的影响："未来主义画家乐于利用被肢解的人体的碎块，而未来主义作家乐于利用的是被肢解的词、半拉子词及其标新立异的搭配（莫名其妙的语言），借此达到最强的效果……"[173]譬如在马雅可夫斯基的

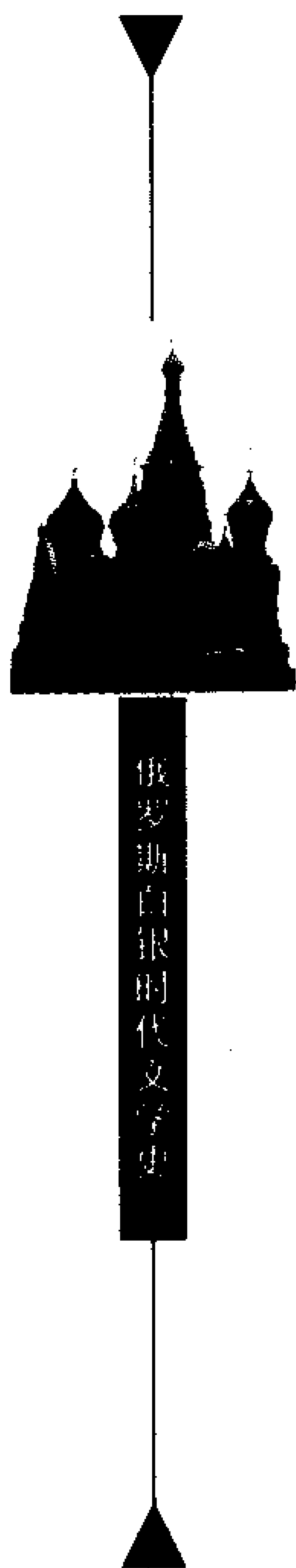
短诗《晨》中他像立体主义者肢解人体那样，把词分隔成超短的诗行，据说这种分行法能使读者印象鲜明。《街——道》一诗产生的效果就异常强烈："街/道。/老/猎犬/的/脸/真叫厉害。/穿/过金戈铁马/从奔跑的房子窗口/跳下的是第一批立体……"[174]

利夫希茨的短诗《温暖》(1911)可谓将"立体主义绘画截取、拼凑、变形等表现手法"[175]借鉴到诗歌中来的范例。后来他在《三只眼睛的箭矢》中对此诗的含义作过解释。诗中写道：

屠杀布西门的呆子啊，
你还是去剖大肚的核桃吧；
你像老太太一样终身劳累，
你的生活至死是一潭死水。

从永远发黄的彼岸，
尚未得到充分的温暖，
那就祝福上路的孩子们吧，
面对划入梦海的船帆。

安详地伏地跪拜，
不要打听圣书页下隐着什么，
夜色中坟岗上有条孔雀的尾巴，
狠狠地刺痛人们的眼窝。[176]



诗人本人作的注释称，这首诗采取的是错位写法，分别描写的是棕色的柜橱、内有只甲虫刨翻着拉开的抽屉、通往隔壁房间的门以及夜幕下的窗扉和家具。正如加斯帕洛夫指出的那样，利夫希茨常常使用一种"密码"技术，马拉梅的诗就是他借鉴的样板之一。[177]顺言之，文学晦涩也是"希列亚"派其他作家的作品的一个特点。

利夫希茨的诗歌作品表明，"希列亚" 派极为看重的对诗的结构和素材进行的革新实验给读者带来多大的困惑。在立体未来主义者的笔下，抒情的情节、情节重要事件的演绎和人物的行为常常交待不清楚，致使读者去填充文义中的"盲点"——这无异于雾中看花。这类作品难以理解，难就难在它们总是一下子以现实的生活跳跃到虚幻的境界，或者没有任何情景的铺垫就突发或实或虚的喻示。雅克布森在《当代俄罗斯诗歌》中指出，未来主义者如此行文乃其"写作手段使然"——他们在运用纯粹传统的文学表现手段时，却抛弃了符合人们心理的抑或其他传统的论证方法。其实，在他们的行文中也作了论证，不过它或

者深深地掩藏在行文中，或者游离于行文之外——这种论证只是与作者（他创作的题材是神话、历史或哲理）的某种意念息息相关，却与一般读者断然无涉。曼德尔施塔姆在《风暴与冲击》（1923）一文中指出："难以将未来主义者作品的主题与其表现手段相剥离，没有经验的读者即使在赫列布尼科夫的作品中也只能发现其纯粹的写作手段或者明显的晦涩特点。"[178]

与诗学的"错位"说相对立的是建立在不顾韵律基础上的反常逻辑的原则。卡基米尔·谢维利维奇·马列维奇（1878—1935）对此作了阐释："设置各种反常逻辑形式，是对逻辑性、自然性和庸俗的理念偏见的挑战。"（在绘画《母牛与小提琴》背面的题词）未来主义者1913—1914年间的作品中的语义关系，实际上就是马列维奇所说的被描绘对象之间的反常逻辑关系，它对莫名其妙式诗歌的发展功不可没。《英国人在莫斯科》（1914）、《飞行员》（1914）这类绘画作品可谓画中有画。这种"画中画"是抽象的，由各种乍看起来是偶然的物体和"莫名其妙"的谜团、供观众参与的图画游戏组成。[179]然而在这种游戏中，决不出"输赢"，没有唯一正确的答案，因为这种谜就没有破解之法。被描绘的人和物之间的联系是非理性的、自由的，具有联想性，因为它们已脱离了我们通常所说的"环境"，因而便失去了本身固有的能够得到某种解释的含义。它们各自的意义都是游移的、多重的，因地而异。处于这种结构中的被描绘的对象就像莫名其妙的诗作中的词汇一样，具有了各种各样的意义——从琐碎的日常生活到虚幻的象征，无所不有。

* * *

俄国立体未来主义的一个最具影响力和强烈的追求就是谋取各类艺术的综合，这个问题成了康定斯基和达维德·布尔柳克创作及拉里奥诺夫、库里宾和克鲁乔内赫文论的主题以及马列维奇与马丘申当时通信的经常性的议题。

1913年3月，"青年同盟"与"希列亚"派实现了联合，之后他们共同举办讨论会，出版第3期《青年同盟》杂志，年底演出了两个"未来主义戏剧的处女作"（此前，1911年就举行过"大堂会"的实验演出，它与任何传统戏种不同，在集市上演出，是诗与戏剧的综合）。[180]

1913年7月，马丘申、马列维奇和克鲁乔内赫发起召开了"第一届全俄未来主义者代表大会"（赫列布尼科夫也参加了筹备工作），并发表了会议宣言，宣言称要在"文学、绘画和音乐的新原则"基础上创建"新剧种，重塑'未来主义者'"[181]，还宣布将上演克鲁乔内赫的《战胜太阳》（歌剧）、马雅可夫斯基的《铁路》和赫列布尼科夫的《圣诞故事》等。

同年年底，在彼得堡的"月光公园"剧院（旧称科米萨尔热夫斯卡娅剧院）演出了两部戏：12月2日和4日上演的是菲洛诺夫和什科克造型的悲剧《弗拉基米尔·马雅可夫斯基》，同月3日和5日上演的是《战胜太阳》（剧本：克鲁乔内赫；序幕：赫列布尼科夫；音乐：马丘申；布景、服装和道具：马列维奇）。

《弗拉基米尔·马雅可夫斯基》这部话剧的同名诗人主人公就由马雅可夫斯基本人扮演，此剧叙述的故事很快传遍全城，他的诗句也广为人知："在描写他的'悲剧'中，塑造出一个未来主义诗人的形象。一方面，他的身畔有形形色色的庸人和被城市飞速发展吓昏的'可怜巴巴的小官吏'，另一方面他又感受到'物的反抗'。"[182] 菲洛诺夫的造型使青年马雅可夫斯基鲜活的外貌和得体的身势动作相得益彰。但见他身着平常的服装，一副伟岸从容的样子，他的四周群魔乱舞，这些魔鬼是由演员穿上由菲洛诺夫绘制的白色巫衣装扮的。

马丘申和马列维奇在同《日报》的同仁谈话中谈到《战胜太阳》一剧的本意："此剧的主题是阐明作为巨大的艺术价值之一的喻体——太阳，是可以被战胜的……未来主义者试图打破世人的思维定式，从世界固有的秩序中释放出来。他们要把有序的世界变成混沌的世界，把固有的价值粉碎，继而创造新的价值，形成新的人际关系，那将是一种新型的、人们意想不到的、无形的联系。正是为达此目的，他们向太阳发难，意欲除之而后快。"[183]



这部歌剧的开场就充满了未来主义的色彩：两位剧中人分立两边把白色的大幕拉起，那幕布上绘有编剧马列维奇、马丘申和克鲁乔内赫的"漫画"像。演员们套在一个又高（足有两人高）又大的用硬纸板粘成的大纸壳里依次出场，上面绘的是断断续续的抽象几何图形。由于采用了投光灯，灯光的效果很好，与独特的布景相映成趣。究竟是什么原因使未来主义戏剧得以独树一帜，既与同时代的和过去时代的流派，又与风格相近的流派，如雅里和叶甫列伊诺夫的戏剧大相径庭呢？毫无疑问，那就是因为他们使用的是新的戏剧语言和发声方法。克鲁乔内赫设计的剧中人的台词时而发音奇特，时而随意构词或违反句法。这使得"未来主义者的第一个剧目"同后来的超现实主义戏剧、荒诞派戏剧颇多相似之处。[184] 我们由此也可以发现，先锋派在此后发展的各个阶段中也是循着未来主义戏剧这条路线的，这首先表现在兹达涅维奇关于"莫名其妙戏剧"（见下）和哈尔姆斯关于超现实主义戏剧的创作理念上，哈尔姆斯早期的剧作《彼得堡城的喜剧》和《爪》尤其明显地说明了这一点。在《战胜太阳》一剧中，语言成了"艺术的要务"，它的作用与其说是创作的对象，不如说是沟通的手段。

《战胜太阳》与悲剧《弗拉基米尔·马雅可夫斯基》也不一样，不能把它视为戏剧体的抒情诗。它一直被认作一个热闹的剧目，在热热闹闹之中实现了舞台效果。"热闹原则"是建立在想像与现实的混合上，虚幻情景与日本生活景象的融合，莫名其妙同各种杂音的交合，而这种杂交的语言是一种"确定"的语言，其中不乏调侃的积极因素。

《战胜太阳》的主旨是把未来主义比作充满"阳刚之气"的黄金时代，它英武地战胜了消极的充满"阴柔之气"的象征主义的白银时代。[185] 马丘申借此来"挖苦已过时的浪漫主义和那些空话连篇的东西"，讴歌战胜关于"美"的陈旧老套的概念和"毫无新意"的"为艺术而艺术"的思想的"伟绩"。早期未来主义的诗歌和戏剧确也有着"新的内容"，它们否定了心理描写，否定了"性格发展"论。

在未来主义综合性戏剧中（它集戏剧、抒情、长诗、朗诵、歌唱、舞蹈、哑剧和抽象布景的元素于一身），这种戏剧是个自我实现的过程。那么，其中的音乐有什么作用呢？至今人们对这个问题争论不休。要知道，不单是马丘申的音乐作品，就连卢利耶和普罗科菲耶夫早期的一些作品都含有立体未来主义的成分。普罗科菲耶夫青年时代曾研究意大利未来主义者对音乐的革新，并与马里内蒂和俄国的未来主义诗人开始交往。音乐学家们一致认为，"1913 年出版的克鲁乔内赫的内有马丘申音乐的戏剧作品……可称其为具有许多未来主义成分（或更确切地说，具有不少正直的未来主义的叛逆成分）的剧作。尽管如此，其关于追求综合艺术的构思仍责成我们……对这种实验给予应有的注意。"[186] 马丘申大概是第一个将诸如"机器的敲击声"和"工厂的轰鸣"这种嘈杂声引入戏剧的乐谱的。

未来主义者追求艺术的综合，建立一种混合型的集诗歌、绘画乃至舞蹈（未来主义的探戈）元素于一身的文体，给演员化妆等都可视为其早期的实验活动，而这种实验在 1914 年 1 月拍摄讽刺性影片《未来主义 13 号夜酒店的太太》时没有继续下来。在此剧中扮演角色的有拉里奥诺夫、冈察洛娃和安东·洛托夫（波里沙科夫？），而编剧是达维德·布尔柳克，可能还有马雅可夫斯基。[187]

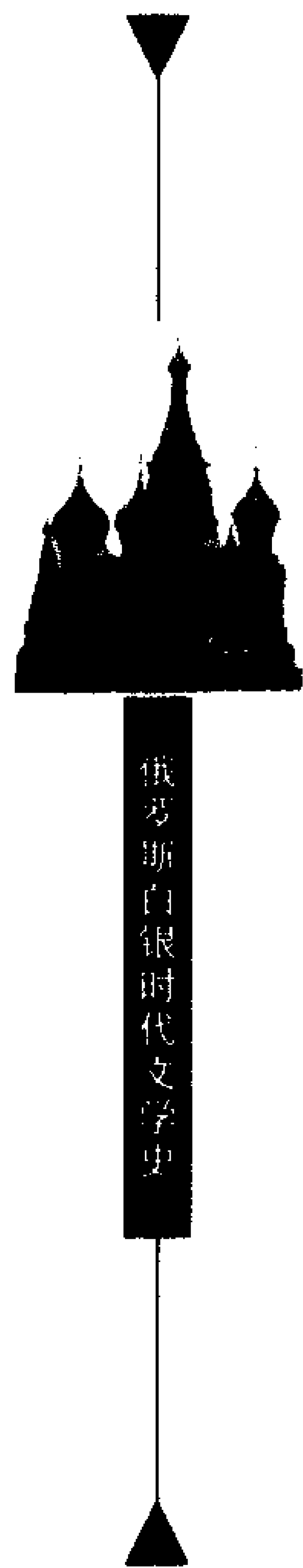
"综合"的倾向表现在未来主义者活动的方方面面，如实现"希列亚"派与"青年同盟"的联合，酝酿成立未来主义剧团，他们的作品已具有概念主义的萌芽，他们举办有众多参加者的活动（如拉里奥诺夫、冈察洛娃、兹达涅维奇在库兹涅茨桥上的著名游行和嗣后发表的《我们何以五彩缤纷》宣言），还有出版作者自刻石印书籍等。

这批书籍中的第一部是长诗《地狱中的游戏》，它是 1912 年春克鲁乔内赫与赫列布尼科夫合作写成的。克鲁乔内赫后来在他的回忆录中写道："《地狱中的游戏》和另一本小册子《古老的爱情》由我手刻石印而成……冈察洛娃和拉里奥诺夫为之作了插图，当然是出于友情，未取报酬。"[188] 后来又出了一批这类石印书，篇幅都不大，有二三十页，印数三百至一千册。

"我对那些洋洋万言的著作和大厚本的书籍厌恶之极，因为你不能一口气读完，不能形成一个完整的印象。书要写得短些，而且要没有一句谎话，它从头至尾表述的全是自己的心声。"克鲁乔内赫认为这是未来主义书籍应具的本色。[189] 娜塔莉娅·冈察洛娃和拉里奥诺夫是这种本色的"最初发现者"。冈察洛娃所作的插图全然不可只当插图看待：对于她（拉里奥诺夫也如此）来说，这是一种探索，探索与诗文呼应的、对等的画面上的形象，用借喻的手法将其表现出来。她寻到的"表现本色"的要则就是图文的有机综合：二者互为渊源，发挥出字母的"造型"属性，坚持手抄石印，使读者对文和图的感受紧密地联系起来。

继《地狱中的游戏》、《古老的爱情》之后，又出版了可称为未来主义最出名的著作——赫列布尼科夫与克鲁乔内赫合著的作品集《轮回世界》（1912），拉里奥诺夫、冈察洛娃和塔特林也参加了此书的编辑工作。这本书从视觉上充满了辐射主义的元素，书页上那些生动

而简洁的线条在我们的眼前构成了孩子们万花筒中那般光怪陆离的景象，充分体现了"使万物皆动的原则"。忠实地奉行这个原则的还有罗赞诺娃和菲洛诺夫，前者通过插图为克鲁乔内赫的诗歌语言配上不规则跳动的音符，后者则通过为赫列布尼科夫的《漫游者》(1914)所作的插图为诗人的作品注入一种影射的魔力。[190] 在这方面无人可以与之媲美。菲洛诺夫这位画家善于按照诗人塑造的形象，随手撷取任何时间和联想的"碎片"，黏合在一起，制造出独特的包罗万象的神话来。受赫列布尼科夫诗歌的启发，菲洛诺夫也写下了自己的长诗《世界繁荣之歌》(1915)，这首长诗也充分发挥了他这方面的功力。马雅可夫斯基的一些著作也是手刻石印的。1913 年 3 月他筹备出版第一部诗集《我》(有四首诗)，切克雷金、舍赫捷利(热金)作插图，马雅可夫斯基本人作封面。



未来主义者追求书籍印刷的视觉效果，也可视为他们诗歌中的一个表现手段，借之实现喻示、变形和错位。故意使词与词义剥离的文字游戏，这近似"绘画中使用杂色孪生的现象"[191]。这种手法尤为明显地表现在诗歌的行文、韵律和插图中。未来主义诗人们认为，只有亲自手刻才能充分表达诗歌的音乐性、风采和韵律，所以很看重这种印刷方式。在未来主义画家看来，词和字母的描写性，能够像"物体"一样可直接感受的词汇，都是绘画的"主题"，这是俄国未来主义的另一个特征。"词汇－形象"这一概念，成了立体未来主义者所追求的诗歌与绘画实现综合的象征。

意大利未来主义者在诗歌创作中进行了增添视觉效能的初步实验，马里内蒂在打字机上"自由地组词"("Parolibere")。而克鲁乔内赫则与之不同，他把"就词本身而言"的原则推广到绘画中去，使其成为画家的个人风格。俄国的未来主义者在作品中不是借助打字机，而是借助图画实现艺术作品的独特性和不可复制性的。在画家的"参与"下，作为艺术的两种门类、创造活动的两种形式的绘画和诗歌之间的界限被"抹"去了。

色与声、绘画与诗歌的综合，使得罗赞诺娃为克鲁乔内赫和赫列布尼科夫合著的彩色手刻石印诗集《苔里莱》(1914)所作的插图达到了美仑美奂的程度。克鲁乔内赫对她的插图这样评论道："当然，书中的词(字母)发生了很大的变化，它们居然被图画魔化了。然而'天堂里的醉汉'与凡间的平庸生活是毫无干系的。我遇到过这样一些人，他们购买了《苔里 莱》，对'德尔、布尔、舍尔'之类的词语一窍不通，但对书中的图画却赞不绝口。"[192]1915 年克鲁乔内赫绘制了彩色诗画粘贴册《世界大战》(1916 年出版)，它将朦胧的诗意和抽象的画面融合在一起。后来克鲁乔内赫说："它的创作乃至莫名其妙的语言的生成，靠的是摆脱无用的便利(透过无指向性)……莫名其妙的语言的首席代表就是自我，它是莫名其妙的绘画的牵手搭档。"[193] 在这本诗画册中首次使用了抽象的几何图形，这也是受了马列维奇至上主义的启发。在克鲁乔内赫的诗歌中形式与材料组织密切相关，这就是他的"要诀"。

1915—1916 年间，克鲁乔内赫笔下的莫名其妙的词几乎被写成音韵符号了。《世界

大战》的结构已与过去未来主义者的书没有相似之处，词汇和描绘的统一并不体现在两者的“相互渗透”上，而是体现在并立的两个等值系统的建立上，这两个系统恪守一个节律，同拥有一个包装。莫名其妙的诗歌词汇及其读音在无所指的几何图形中、在图色中、在结构单位的对应中寻找一种等值，而每个单位的“色型”都是同字母的发音对应的。在这本诗画册中克鲁乔内赫透露了他对这部作品的总体构思，他强调指出："……我描绘的并非莫名其妙的诗与画的联袂，而是一对孪生的姊妹……"[194]

马列维奇高度地评价克鲁乔内赫的诗，他发表《诗论》一文，其基本论题即绘画、诗歌和音乐的统一问题。“有这样的诗，它鲜明的韵律和节奏如同运动和时间；这种韵律和节奏依据的是作为符号的字母，这种字母符号本身就蕴含着某种音律……绘画和音乐中的情况亦如此。”[195]马列维奇认为至上主义就是对尘世生活的“统制”（“至上主义”理论的名称就说明了这一点），它意味着精神的解放和对世界发展规律的重新认识。依据这位画家及其追随者的思想，至上主义应实现绘画、诗歌、音乐、建筑术的综合，这乃是对立体未来主义思想鲜活的发展。

值得注意的是，在1915—1918年这几年，许多画家对莫名其妙的诗歌情有独钟，在克鲁乔内赫的诗歌及其同仁和追随者的札记中常常提到罗赞诺娃的名字。1915—1917年间罗赞诺娃和克鲁乔内赫共同创建了独特的视觉诗体。在这种诗歌中，“词汇、字母的形状和图画浑然一体，它们各自给人的时空感觉也合而为一。”[196]

1917年在修订《就词本身而言》这篇宣言时，克鲁乔内赫补充了两点，一点是强调莫名其妙的诗歌具有“至高的终极的世界性和经济性”，另一点是他试图把诗歌创作的具体过程进行图解，并且归结为这样的公式："……音乐中——声音，绘画中——色彩，诗歌中——字母（主题思想＝作品＋声音＋字母形状＋色彩）。"[197]

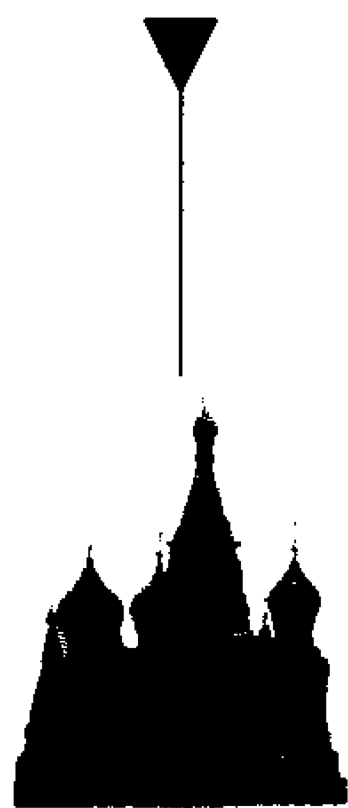
* * *

与“希列亚”派并存的还有自我未来派，它形成于1911年，在早期先锋派的历史上亦占有重要的一席。自我未来派同坚持集体活动，共同创作的“希列亚”派不同，首先倡导的是个人和个性，这从它的名称就可看出。

伊戈尔·谢维里亚宁（原名伊戈尔·瓦西里耶维奇·洛塔列夫，1887—1941）对俄国自我未来派的形成功不可没。早在1910年5月他便自称未来主义者，并将“自我未来主义”这一术语用作《百合花丛中的溪流》（1911）中一篇名为《平庸的人们》的短诗的副标题。《平庸的人们》所持的立场是：反对把“诗人看作一个人群”，要突出诗人个人："我蔑视那些平庸之辈，态度平和、悲切却又鲜明、严厉：/他们落后粗俗，却抱残守缺、不思进取"；"我难与他们为伍，可又对他们无可奈何！/他们是如此卑贱，如此愚昧，如此猥琐"。

1911年秋，谢维里亚宁出版了《洋洋长诗》和《自我未来主义的序幕》，并借此机会发

起成立了青年诗人小组，参加者有康斯坦丁·奥利姆波夫（原名康斯坦丁·康斯坦丁诺维奇·福法诺夫，1988—1940，诗人福法诺夫之子）、戈奥尔基·弗拉基米罗维奇·伊万诺夫(1894—1958)、戈拉里－阿列利斯基（原名斯捷潘·斯捷潘诺维奇·彼得罗夫、1889—1938？)、巴维尔·米哈伊洛维奇·柯克林(1884—1938年前)、巴维尔·德米特里耶维奇·施罗科夫(1893—1963)、伊万·奥列日(原名伊万·索佐托维奇·卢卡什，1892—1940)。谢维里亚宁用下列诗句宣布了他的纲领，这个纲领的某些观点的提出先于《给社会趣味一记耳光》，带有意大利未来主义宣言的印记："普希金之于我们已成了杰尔查文——/我们需要新的声音！//现在举目都可看见飞艇，/充耳的都是螺旋浆的轰鸣，/而诗韵就像马刀，/把好端端的诗歌砍得乱七八糟！/我们命途乖舛，生命短暂——/却任性地又叫又喊：/别看我表面冰冷，可我满怀着激情，/我无论说些什么，/肯定会让你大吃一惊。"[198]谢维里亚宁宣称，灵感就寓于优秀诗人对世界直觉的感悟之中："我不屑于在了无思想的书籍中，/翻找激发灵感的钥匙——/……/我善于直接地/认识这迷茫的世界……/我在天上高傲地飞翔/乘着自家的舰艇在海中游弋！"[199]



1912年初，"Ego"*小组改组为"个人主义诗派学园"，学园的"世界未来主义的""要旨"见于他们的传单："1.个人主义的世界化……2.直觉论和神智学；3.狂热的思想：狂热的自我；4.风格的折光——修整思想的光谱；5.真诚的灵魂。"[200]我们难以确切评价这种"对个人主义理解得尚显粗浅"[201]的表达，但应注意到这个完全按照早期先锋派纲领缔造的新组织的激进精神。戈拉里－阿列利斯基在《诗坛的个人主义的诗歌》(1912)中就发现："个人主义的诗歌，乃是对作为人唯一真实的生活直觉的弘扬。"[202]

尽管学园的"世界未来主义要旨"受到舆论界的批评，自我未来主义者们仍孜孜不倦地宣传他们的作品，并收到了一定的效果，但其影响比不过"希列亚"派的长诗，在这方面学园的外围人物伊万·伊格纳季耶夫(原名伊万·瓦西里耶维奇·卡赞斯基)立下了汗马功劳。1912年2月，他创办了《彼得堡之声》报，同时又成立了同名出版社，推出了《易碎的美瓶》(为纪念福法诺夫而作)、《悬崖上空的雄鹰》、《玻璃链》等一批文集，文集中也收集包括勃留索夫和索洛古勃等其他流派代表人物的作品。

戈·伊万诺夫和戈拉里－阿列利斯基不久就退出了学园。1912年9月，奥利姆波夫又与谢维里亚宁发生冲突，这场冲突又使谢维里亚宁与他的诗友们分手。他在诗体传单《自我未来主义》的尾声中写下了"我认为奥利姆波夫是犹大"的句子。[203]谢维里亚宁还不时地参与自我未来主义者著作的出版工作，但评判他的作品的立场应超脱于学园这个圈子。1913年3月，他出版了大型诗集《沸腾的高脚杯》，成了风靡一时的诗人。

勃留索夫在评论谢维里亚宁的短篇诗作《电光诗篇》(1911)时指出：作者"率先致力于

*. 英文，意为"自我"。——译者注

诗歌语言的革新，引入了我们创造的一些行话和违反语法的词句，运用大胆的比喻，在进行对比的时候，他选取的不是自然界的而是当代生活中常见的现象。"[204] 王尔德关于新型的词法句法同理想的资产阶级贵族生活和考究唯美观念相结合的思想体现在《沸腾的高脚杯》的诸篇诗歌中，而且谢维里亚宁本人称这个唯美观念常常回归"原始"，他呼唤这种回归。譬如《紫色的梦幻》描写了诗人驾驶着汽车遨游太空的幻景：

哦，甜酒百合，哦，紫罗兰酒！
我畅饮紫色酒杯里的紫罗兰幻想……
我吩咐立刻备好我的轻便马车，
我在枫木车厢坐在绸缎的座位上。[205]

谢维里亚宁能够把风马牛不相及的东西连缀在一起，可"用菊花造出一条蟒蛇来"，他的纲领性短诗《香槟波洛涅茨》中有这样一节：

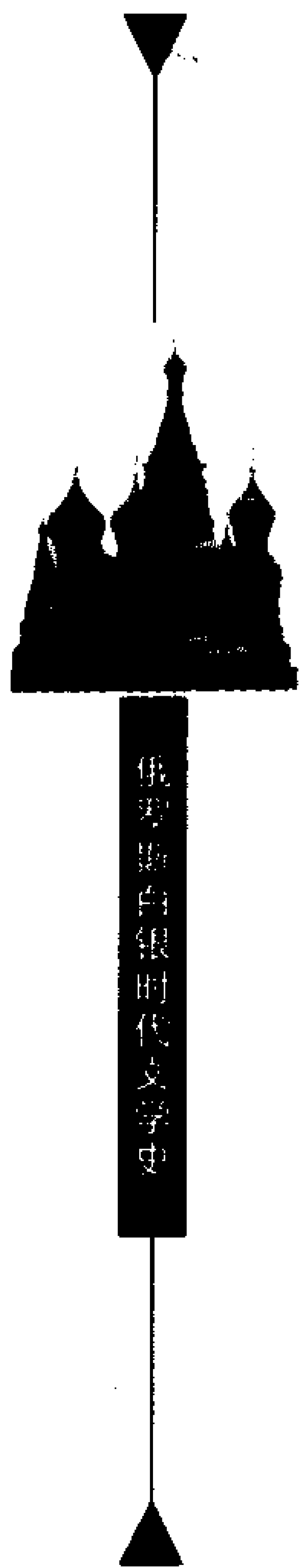
鸽子和鹞子！国会和巴士底！
娼妇和苦行僧！激情和睡梦！
放入香槟的百合！倒进百合的香槟！
在失谐的海洋中，灯塔发出阵阵谐声！[206]

针对谢维里亚宁所驾驭的"高雅"与粗俗——这种粗俗至今仍为人所诟病——之间的平衡，博布洛夫写了一首题名为《致伊戈尔·谢维里亚宁》的诗，他警告谢维里亚宁说："请你小心使用你那借喻的汽车，/ 和换喻的雪橇，/ 还有不合规范的拐杖！/ 你切勿陷入幻想的罗网，/ 这幻想着实可恶，/ 既可批发又可零售，/ 你活生生扯下了芬芳的鲜花，/ 这叫人多么难受。"[207] 曼德尔施塔姆则在收入《沸腾的高脚杯》的评论中指出谢维里亚宁的诗歌薄弱的一面，同时又肯定了其优点。他写道："伊尔戈·谢维里亚宁诗作的全貌主要是受了他耽于幻想这个缺点的影响。其实，他那反常的词语是妙不可言的，而且他钟爱的外来词使之妙笔生花……诗人把一切文化都糅合在一起，所以得以化腐朽为神奇。"[208]

谢维里亚宁的反常语言有别于赫列布尼科夫创造的新词语和克鲁乔内赫的莫名其妙的语言。这种反常语言读起来悦耳，意思也很明白，这些新词语和外来词语并不难被读者领会。另外，他不像赫列布尼科夫那样，对外来词语的吸纳只限于斯拉夫语，对拉丁语系的词语他也照收不误。因此，他的诗很富"音乐性"，很动听，但是又如同古米廖夫所说，他的语言有种"报人惯用的时文腔"[209]——虽然苍白，在用诗歌这种体裁反映当代生活时却不得不用。

谢维里亚宁的电光诗要素的形成早于其自我未来主义的要素。这种要素可视为 19 世纪末至 20 世纪初若干诗派成分的合成。[210] 吉皮乌斯、楚可夫斯基和其他与他同时代的人指出，谢维里亚宁的作品中，采用的是俄国第一代象征主义者（巴尔蒙特、勃留索夫和索洛古勃）的题材和诗歌表现手法（结构和语言上），但谢维里亚宁的作品对于广大读者来说更易懂，更有吸引力。[211] 谢维里亚宁本人也称他的诗与易卜生（“可以算作第一位自我未来主义者”）这类人的创作有密切联系。然而值得注意的是，谢维里亚宁“重走的是 20 世纪初俄国诗歌的道路，并从中汲取了许多营养，自觉或不自觉地排除和化解了一些象征主义的成分，并在此基础上建立了自己的诗歌形式和构思方式”[212]。

《沸腾的高脚杯》及其之后作品的结集出版大获成功，读者争相阅读，一时间谢维里亚宁和他的“诗歌音乐会”名声鹊起。



马雅可夫斯基、达维德·布尔柳克和卡缅斯基为争取更多的观众，从 1913 年 12 月至 1914 年 3 月进行了周游俄罗斯的巡回演出。谢维里亚宁也随同前往，但不久就因他与他们的美学观点迥异而分道扬镳。立体未来主义者给艺术家们演出各种节目，举办外省人士晚会，他们像过去那样化妆，穿着过去惯用的演出服登台表演，或演讲、朗诵诗歌。外省的报刊对此反应热烈，这说明人们对未来主义的兴趣日浓，他们赢得了越来越多的受众。

此次事件之后以谢维里亚宁的追随者为骨干力量的未来主义者队伍便失去了自己的“首领”。此派的发展进入一个新时期，于是伊格纳季耶夫和瓦西里斯克·格涅多夫就成了领军人物。1913 年初，伊格纳季耶夫成立了“直观主义个人立体派协会”，自任协会“评判会”主席，该会成员有格涅多夫和德米特里·亚历山德罗维奇·克留奇科夫（1887—1938）。伊格纳季耶夫嗣后又创办了彼得堡之声出版社，使他的活动更为活跃，同年便出版了几本作品集（《阿多尼斯的贡品》、《糖蘸的 Кры》、《听完再打》等），其中有他本人的诗集（《断头台》）和舍尔舍涅维奇的诗集，这位诗人表面上从 1913 年春起就与自我未来主义者有了密切交往。伊格纳季耶夫还与莫斯科新成立的文学团体“诗歌顶楼”建立了联系，联系人为彼得堡的新闻记者维克多·霍温。是年秋，谢维里亚宁又恢复了同其他未来主义者的关系。他组织了本派的一系列外出活动，有些活动还是与立体派合作的。

尽管“协会”宣扬直觉在认知中的首要作用，伊格纳季耶夫的诗学纲领却与“谢维里亚宁自我未来派”的主张大相径庭。伊格纳季耶夫在他的题名为《自我未来主义》的小册子中称：“……在谢维里亚宁的自我未来主义那里只剩下了一些字母，把这些字母拿出来一看，就会发现其中迸发的是异样的激情、力量和色彩。应提出一个新的口号来取代谢维里亚宁的那种过时的所谓万应的表白……这个口号就是：斗争！难道生活本身不正是斗争吗？……

我们谨为协会提出如下要旨：

1.非诗歌体裁文学作品主题的活泛化；

2.诗歌韵律的更新和淡化;

3.节律的跳跃式变化;

4.个人的视角;

5.现代性;

6.机械式。"[213]

"协会"时期的出版物使伊格纳季耶夫发现了"自我未来主义者明显的左倾"[214]及其诗歌风格跟着"希列亚"派亦步亦趋的现象。伊格纳季耶夫极力挽回诗歌的这种局面,于是便写下了一些作品(动机不错,可效果不佳)。伊格纳季耶夫还以他的短诗《第三个入口》进行实验,意在实现艺术的综合,即支离破碎的词汇配上乐谱。他解释道:"读者(这个词放到这里有种怪怪的感觉——因为他必须同时是观者、听者,更重要的还须化成直觉)什么都有了:字词、颜色、旋律还有自左而右的节拍。"[215]其实,自我未来主义者中最勇敢的探索者当属瓦西里斯克(瓦西里·伊万诺维奇)·格涅多夫(1890—1978),他是1912年底受谢维里亚宁的派遣从顿河畔的罗斯托夫到彼得堡投奔伊格纳季耶夫的。这位年轻诗人从此便开始参加"协会"出版文集的工作,并推出了他个人的两部篇幅不长的诗集《送给脉脉温情的小礼物》(1913)和《该死的艺术》(1913)。他还和"希列亚"派成员一起在未来主义者的集会和研讨会上进行演讲。

格涅多夫的诗歌风格非常接近"希列亚"派,追求前卫的自我更新:"……后继发表的每一部作品……都表现出对以往诗歌及其表现手法的改造。"[216]譬如他的《充满停顿的诗篇》和"根据故乡乌克兰顿河地区村镇(非哥萨克居住区)民间迷信传说而写"[217]的《Гуребка прокленушков》与赫列布尼科夫受民间口头文学影响而创作的作品颇为相似:

哈哈!哈哈!翠的枝呀叶呀,
簌簌地发响吧,前仰后翻地摆动吧。
呜,呜,呜!!!哈哈!哈哈!哈哈!

既讨人嫌又可怜,
我丢了根针就流泪……
妈妈骂我讨厌鬼,
讨人嫌,讨人烦,丑东西……
妈妈的话像尖刀,
一下扎进我心里。[218]

格涅多夫一些诗的行文模仿斯拉夫神话和民间创作,而另一些诗则全然违背了作诗

的常规。在有些诗中通篇都是字母的拼凑,这种诗不过只算是分行写的缀在一起的字母而已,因而其意迷离,不知所言:

乌呓
牛奶甜
　　　远离远祖
　　　　　　多事
未来主义本性
给心涂油仪式
　　　甜啊甜
　　　　　牛奶。
死后第二年书。[219]

格涅多夫的诗集《让艺术死去吧》是他进行这种令人生厌的实验的范本,它由十五篇"长诗"组成,其中十四篇是独立成篇的短诗(如"长诗五"的题目是《无闻》),最后一篇题为《长诗尾声》,题目下面是一片空白。[220]格涅多夫先于20世纪后半叶的概念主义进行了这种含糊不清的行文实验。需要指出,《长诗尾声》这篇诗,使我们看到的不仅是一片空白,而且还有作者设置的概念主义机关。皮亚斯特在回忆录中曾就此说道:"它(这首诗)的构造不是词语,而是一个手势:手迅疾地在额头举起,而后又猛地放下,再往右一挥。这个手势可以算作作者的一个密码,其实全篇就是一个密码。"[221]

格涅多夫在置身彼得堡浮华文坛的不长时间内可谓声名狼藉。他急进的表现正如赫列布尼科夫的实验一样,其实是"向未来的冒进",后来的达达主义和非概念主义也体现了这种思想。

"协会"和彼得堡之声出版社的好景不长,厄运便不期而至。1914年1月20日伊格纳季耶夫自杀身亡,他在诗中常常预示了自己的末日:"我穿着入殓的裹尸衣/亲吻着天堂的仙女/我欲远远地离去/归向那无垠的天际"(《我今天就奔赴天国》,1913)[222]。

由维克多·霍温编辑,借自我未来主义者出版社之名出版的系列文集《入魔的漫游者》"延续"了自我未来主义的传统。第一批出版的统统是评论(副标题是《直觉评论家》),于1913年11月面世,而最后一部文集的出版时间已是1916年初了。

"入魔的漫游者"这一出版团体与以往团体不同的是,它没有公认的诗界领袖,也没有独特的"诗艺"。文集收入的是各种流派代表的作品,有谢维里亚宁、克留奇科夫和格涅多夫的诗文,也有卡缅斯基、古罗和"诗歌顶楼"派诗人(舍尔舍涅维奇、伊夫涅夫、斯特鲁维等——见下)的诗作,勃留索夫、索洛古勃和吉皮乌斯的部分短诗也被收入其中。

在《入魔的漫游者》文集中诗歌占的比重不大，其中大部分是评论。霍温无疑对柏格森的哲学思想情有独钟，他认为自我未来主义即“直觉主义”，是20世纪初颓废主义的延续，召唤复兴纯艺术理想，呼吁创作的充分自由和精神的探索。与此相应的是，文集中许多文章对王尔德（引自他著作的话成了整篇评论的“信条”）、安年斯基和古罗的思想进行阐述。至于论述自我未来主义的，有论谢维里亚宁的，他的观点被这些文章引来作为同“思想空泛的现代文学作斗争的武器”：“……为打破现代文学的平静，搅动这潭死水，看来必须给它当头一棒，需要‘敢闯的自由民’（原文为法文），需要格涅多夫式的‘平方语言’。”[223]

《入魔的漫游者》开始歌颂的“主角”是谢维里亚宁，那么到一年之后出版的第十辑中，取而代之的便是立体未来主义作家古罗、赫列布尼科夫和马丘申了。这是《入魔的漫游者》第十辑，也是最后一辑和最引人注目的一辑，因为它出现了“左”的、亲“希列亚”派的明显倾向。虽然1917年之后的数年间仍沿用这个名称出版了一些文集，但已与未来主义毫无干系了。

* * *

未来主义的派别中最短命的就是莫斯科“诗歌顶楼”派了，它实际上是谢维里亚宁“料理”下的彼得堡自我未来主义派的变种，是在舍尔舍涅维奇撮合下由两个小团体联合而成的。“诗歌顶楼”派的另一位组织者是列夫·瓦西里耶维奇·扎克（1892—1980，笔名赫列桑夫）。此派的成员有波里沙科夫、谢尔盖·米哈伊洛维奇·特列季亚科夫（1892—1939）、施罗科夫、娜杰日达·格里戈里耶维奇·利沃娃（1891—1913）、伊夫涅夫和鲍里斯·安德列耶维奇·拉夫列尼约夫（1891—1959）等。

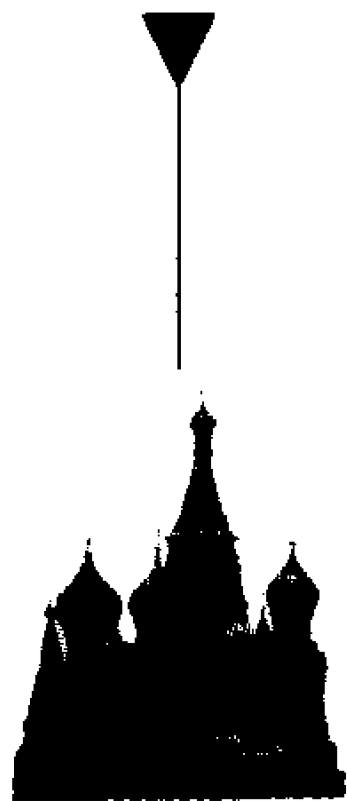
“诗歌顶楼”派自称它存在的时期不足一年（从1913年春到1914年1月）。在这期间此派诗人出版了如下诗集：第1辑《开场》、第2辑《瘟疫盛行时的筵宴》和第3—4辑《健全思想的火化场》以及其他一些诗集。

“诗歌顶楼”派诗人（舍尔舍涅维奇例外）与立体未来主义和自我未来主义不同，他们并不热心组织公众活动。该派的美学观是在为《开场》所写的《序言》（匿名发表，其作者为扎克）构筑的。它说的是有一位“娇小”女士应邀会见女主人——诗歌及其房客——诗人们。这些房客“浑浑噩噩地恋着女主人”。作者通过这种沙龙式借喻的演绎点明，“楼顶里的房客们”是“爱近不爱远”，他们是“彻头彻尾的罗曼蒂克”，“从他们的玻璃窗望去，一切表象，一切思想感情，哪怕是随便什么人的一个动作都美不胜收，连街上的喧哗也不啻高雅的音乐”[224]。因此可以说，“诗歌顶楼”派拿腔作调的纲领，实质上就是准备随时随地展现出现实生活中所蕴藏的美，为花花绿绿的现代城市生活大唱赞歌，随之它也就在作品的内容和表现方式上推崇平和及中庸之道。

赫利桑夫的诗和《格拉费卡》中的形象、风格便明显地体现了这种浅陋美学的基本观

点和被马尔科夫中肯定性的"未来主义的纨绔习气"。在他那篇收入《瘟疫盛行时的筵宴》的《代引言》中，普希金塑造的形象投影在他——布陈的异域城市景象之中：

主人还没来得及哭泣，
我已代客人们悲切地干了一杯。
为那腾空的焰火，为那熊熊的火炬，
为那迸发出来的浓郁的欲情！
松鸡肉和鲜鲜牡蛎，
玫瑰花，garcon，duvindigre！
我们在橙色的灯光下痛饮，
我就是瘟疫，我就是愚民。[225]



诗人、戏剧作家瓦吉姆·加勃利艾列维奇·舍尔舍涅维奇（1893—1942）在"诗歌顶楼"派中起着主导作用，他在1920年又成了意向派的领袖之一。他的第一部未来主义诗集《浪漫的香粉》（1913）是由彼得堡之声出版社出版的。此前他发表过两部诗集，一部是充满强烈浪漫主义色彩的《冰雪消融的春野》（1911），一部是交织着象征主义和阿克梅主义风格的《卡尔米娜》（1913）。

收入《浪漫的香粉》的短诗基本上属于模仿谢维里亚宁的沙龙诗。其中《诗艺》一诗格调靡丽，词藻奇巧，堪称这部诗集风格的代表之作。诗中写道："请你与诗同行，如同挽着贵夫人出入沙龙……"[226]然而他同年出版的诗集《艾克斯特拉瓦冈的香水瓶》的题材和风格大变。这时的舍尔舍涅维奇把城市题材放到了创作的第一位，继承了马里内蒂的思想和法国"诅咒诗人"的精神。比如他的短诗《林阴道上》，意大利未来主义者的作品所表现出的城市生活的躁动（跳跃）与色情、怪异和现实生活中存在的死亡现象交汇在一起。

舍尔舍涅维奇诗歌的艺术感染力不仅得益于马里内蒂理论中的进行形象间强烈比对的思想，而且有赖于他对诗歌形式，尤其是韵律的创新：

那群形容枯槁的守门人又聋又哑，您
只好手扶书房的椅子，
迎迓诗人，并把自己那颗忧郁的心
交到他青铜色的手里。
您解衣除冠，但见一头黑发之上
爬着一把梳子，且通体闪烁黄色亮光……[227]

在舍尔舍涅维奇的未来主义创作阶段，其创作的主题和创作方法历经更易，到《我的生涯》(1916)发表遂告终结。

康斯坦丁·阿利斯塔尔霍维奇·波里沙科夫(1895—1938)称得上"诗歌顶楼"派诗人中的佼佼者。他的早期创作交织着未来主义各个流派的风格，可谓纷呈杂陈。其第一部诗集《马赛克》(1911)还是模仿巴尔蒙特之作；而1913年秋出版的石印诗集《未来》，则由于冈察洛娃和拉里奥诺夫的装帧显示出辐射主义的色彩；是时他还参加了拉里奥诺夫《驴尾和如同驴尾者》文集的编辑工作，并在其中发表了自己的诗歌，进行塑造辐射主义诗歌形象的实验。在这一年波里沙科夫还出版了诗集《戴手套的心》，其多情善感的主人公是在现代城市的背景中抒发他的感情(包括同性恋情感——可参见其《献给奥古斯都》)的。他对现代生活图景的描绘恰到好处地将"希列亚"派的都市主义因素(间或还有马雅可夫斯基早期的背离美学和极端夸张的创作方法)同谢维里亚宁的华丽词藻融合在一起。波里沙科夫在1914—1916年间曾与"离心机"派合作，他的立场也就转向左翼艺术，其诗歌体系也变得类同于马雅可夫斯基的战时诗歌了，他的《在西方》一诗便是明证。

在"诗歌顶楼"派存在的不长时期内，最后一次活动就是与"希列亚"派结成联盟，这促成了1914年3月《俄国未来主义第一期杂志》的问世。

* * *

1914年有三位倾向于象征主义的"青年缪萨革忒斯"派的"抒情"诗社的成员从中退出，并缔结了"离心机"派，他们就是博布洛夫、阿谢耶夫和帕斯捷尔纳克。同年3月，"离心机临时非常委员会"成立了同名出版社，4月底出版了它的第一本出版物《手足》诗集。

不久之前"希列亚"派在《给社会趣味一记耳光》中否定了现代和古典文学典籍的价值，在这种先锋派文化的气氛中，"离心机"派的成员们也立即卷入同未来主义公认权威的争论，此时的未来主义者们已集聚在《第一期杂志》的旗帜之下。争论焦点为舍尔舍涅维奇是否两面派，因为他积极地参加《第一期杂志》的出版工作，而此前不久他却责备"离心机"派的缔造者们追随未来主义。在"离心机"派成员同兹达涅维奇一同签署的"证言"中，《第一期杂志》的作者们被斥为"过去主义者"(引用的是马里内蒂的说法)、"冒名者"、"懦夫"、"庸才"(赫列布尼科夫和马雅可夫斯基除外)。[228] 伊格纳季耶夫也反对《第一期杂志》和"希列亚"派的立场。这位伊格纳季耶夫是不久之前去世的，他曾在《手足》上发表过许多诗作(《手足》也收入过格涅多夫和"自我未来主义者协会"其他成员的诗歌)。

这场恶战的情况在帕斯捷尔纳克的描写"离心机"派与《第一期杂志》的代表(马雅可夫斯基、波里沙科夫和舍尔舍涅维奇)会谈的《安全通行证》中有生动的记载。这次会谈为新成立的"离心机"派埋下了危机：帕斯捷尔纳克开始与马雅可夫斯基和波里沙科夫建立了友好关系，几乎脱离了"离心机"派。帕斯捷尔纳克还认为博布洛夫卷入争论是轻举妄

动，他使“离心机”派错失了在文学界“担当领导角色和引导潮流”[229]的机会。

勃留索夫的简评文章《俄国诗歌的一年（1913 年 4 月—1913 年 4 月）》将博布洛夫、阿谢耶夫和帕斯捷尔纳克归为“边缘”作家，并指出，他们对未来主义者早期那些不被“抒情”派接纳的诗文产生过影响，还称新成立的“离心机”派的奠基者们所奉行的未来主义是“别具一格的，这种未来主义欲将自己的活动同过去时代的艺术创作联系起来”[230]。

“离心机”派的领袖谢尔盖·巴甫洛维奇·博布洛夫（1889—1971），早年曾作为诗人和评论家在勃留索夫和别雷的影响下参加了青年“缪萨革忒斯”社，还作为画家参加过数次先锋派画展。他的第一部诗集《藤蔓架上的花园》（1913）由冈察洛娃插图。虽然评论界指出它带有明显的模仿痕迹，但不可否认作者艺术技巧高超，诗歌语言优美，而且诗情和画意完美地融合在一起（其中多篇直接表达了拉里奥诺夫的《随军女贩》和卢梭的《梦》等诗作的意境）。

博布洛夫在未来主义和象征主义之间纵横捭合，他是未来主义派别的理论家和首领，同时又与象征主义者合作出版书刊。他的重要理论著作《18 世纪浪漫主义一览》（1914）最早是发表在象征主义者的杂志《劳作与日子》上的，后来由“离心机”派转载时他并没有作重大改动。博布洛夫反复研究象征主义的成果，吸收现代绘画艺术的经验，进而提出自己关于“抒情”的概念（他的某些观点超前于后来的文化理论），作为诗歌创作的“主要手段和动机”，“其中包括形象的塑造和少量象征的设置”，同时“它统领着并驾驭着它们”，使诗具有“能将读者和诗人联系在一起的互动性”（“抒情的空间”）[231]。

在《手足》这部诗集中收入的博布洛夫的《圣乐》、《绝响》，大胆地塑造了一些艺术形象，虽然这些形象还显得有些人为的痕迹：

时光以罕见的步伐赶路，
临近这个夏天累倒在地。
我们同样地孤单无助，
度过寒冬走完一年四季。
……
棺材里的人不禁手舞足蹈，
活像一组生动的群雕。
人间的隐秘跳崖自杀，
像疯子一样大张着嘴巴。[232]

1917 年离心机出版社又出版了博布洛夫的一本诗集，题名仍然用的是《绝响》，收入的诗歌已属未来主义了。然而博布洛夫诗歌的属性经常变化，同年他出版的《金刚石林》一

书“读来有种突然复旧的感觉”[233]。

在起纲领性作用的诗歌《图尔博拜安》（可能是“离心机”派三位缔造者合作的）中，也反映出博布洛夫关于诗歌本质、诗人特殊作用的观点，这些观点缘自于浪漫主义，对阿谢耶夫和帕斯捷尔纳克的早期创作都发生了一定的影响。[234] 诗中写道：

离心机启动了，
它的轮子在飞转！
发出的尖叫声声刺耳，
臂杆的闪光道道刺眼！
好个离心式的脱粒机，
……
虽然炎炎夏日漫漫
我们干得热火朝天——
让我们的杂志《手足》，
成为天庭畅销的读物；
我们要像鸟儿一样飞翔，
脉脉的目光朝远方凝望！
——大地的高空筑起巢穴，
住着阿谢耶夫、博布洛夫和帕斯捷尔纳克。[235]

尼古拉·尼古拉耶维奇·阿谢耶夫（1889—1963）最初是作为“象征主义者的门徒”[236]的身份结识了博布洛夫。时值1911年，两个人同为《春天》杂志撰稿，阿谢耶夫在此后相当一段时间内受到了博布洛夫的影响。早在他的第一部诗集《夜笛》（1914）就显示出未来主义的一些特征，例如我们在其中的《幻象》一诗中可以觉察到马雅可夫斯基式的都市主义因素：“昏昏沉缅于华尔兹舞曲之中／是张张睡眼惺忪的面庞，／顺着电火初上的夜空滑下的／是一轮夕阳……”[237] 后来阿谢耶夫又深受赫列布尼科夫和马雅可夫斯基的影响，潜心研究民间口头文学和民间语言，进行改造诗体的实验。阿谢耶夫称他发表在《手足》杂志上的《弹三弦琴的女郎》采用的是古体和方言（类似莫名其妙的语言，而且具有伴舞歌曲的节律）：

君用玄黑节略符
我唯辨其中恭顺者
嗳流哩　嗳流里
我唯辨其中恭顺者

请君故作欢喜状
灵魂掩不住眼冒凶光
沿着斜坡滑进地狱
就像是一场恶作剧
……
尔等巴扬诺夫部族
嗡嗡营营震耳聋
我们听见一醉汉
醉意朦胧的弹琴声[238]

阿谢耶夫活跃在"离心机"派的时间并不长。1914年秋他在哈尔科夫与格里戈里·尼古拉耶维奇·佩特尼科夫(1894—1971)、博日达尔(原名波格丹·彼得罗维奇·戈尔杰耶夫,1894—1914)相识,三人共同创建了里林出版社,该出版社在历史上起了不小的作用:出版了阿谢耶夫和佩特尼科夫合著的《列托列伊》(1915),诗集《佩塔》(1916)和《里林》(1920),以及赫列布尼科夫的剧本《死亡之误》和《火星人之声》宣言。这些出版物的出现并非偶然,这反映了佩特尼科夫和阿谢耶夫所持的"希列亚"派新原始主义的立场,也是赫列布尼科夫对诗歌语言进行改革实验的成果。难怪《简评〈列托列伊〉》(1915)指责"不幸的经典作家们在市场上当了冤大头",并指出"创作的唯一责任就是创新"。这篇文章还摒弃了以往的律条,提倡使用"原生态的语言",称这种语言可"使我们走出心灵的幽谷"[239]。佩特尼科夫的《三月里·北方之春》充斥着不合规范的词语和方言:

三月里,隐没了死亡的含义,
阳光照耀着千年的草地。
如练清澄的江水温柔地逝去,
神秘的魔法师隐藏在水波里。
潮湿的春土苏醒之际,
清晨的田野上行走着铧犁。

清脆的声音在他的喉咙里,
远播的余音是春水的嬉戏。
褐色的枯草悄然隐去,
一对鸟儿的鸣叫穿透天际。

还有村里的机杼，声声不息，
圣灵降临了，护佑我们的天地，
枝条变红了，是太阳高高升起。[240]

鲍里斯·列昂尼多维奇·帕斯捷尔纳克(1890—1960)对自己的过去一直持否定态度，因而他在早期的自传里一直认为提出自己属于还是不属于未来主义作家的问题是“无事生非”[241]。关于他在创作初期参加“离心机”派一事，诗人后来这样写道：“那年整个冬天我都是懵懵懂懂的，只是稀里糊涂地加入了这个团体，又稀里糊涂地为它做了些违背自己兴趣和良心的事。”[242] 然而，帕斯捷尔纳克生平中的这一时期又是他创作的一个重要阶段。他在《手足》上发表《瓦谢尔曼诺夫的反应》一文同舍尔舍涅维奇进行了公开的争论，称他为“认为作诗只要像做小生意一样得到法律认可就行的可怜虫”，批评他的诗“一直平平庸庸”，缺乏“抒情的才思”，与赫列布尼科夫以及马雅可夫斯基、波里沙科夫的“真正未来主义”背道而驰[243]。与此同时他还谈到运用借喻时要重视相近性，并谈了自己这方面的创作体会：“只有极力追求相近性，形成抒情意识的错位才会笔下生花。”[244]

帕斯捷尔纳克在《手足》杂志上发表过三首诗，其中一首题名为《伊万大帝》，读起来令人拗口结舌，颇像立体未来派的作品：

伊万大帝
颤音比舌音发得更有力，
宫廷的地板已经古老。
守宫的卫士威武神气，
让文人墨客四散奔逃。

从那潮湿低洼，
从那贫瘠的田野中，
从那如絮的白云下，
他能取出一块块薄饼。[245]

勃留索夫对“已逝”诗人的作品进行评论时很看重帕斯捷尔纳克的著作，其中包括他的诗集《云雾中的双子星座》(1914)：“……他塑造的形象很奇特，有时甚至是荒诞的，但绝不是胡编乱造的……帕斯捷尔纳克诗歌的‘未来主义风格’，决不是对这种主义理论上的归附，而是他个人的精神气质使然。”[246] 这个评价也适用于这位诗人青年时代的创作方法，尽管他在形式上曾从一个派别转向另一个派别。

《离心机派第二文集》本拟在1914—1915年出版，但由于资金和技术方面的原因，推到1916年4月才得以问世。收入作品的作者除博布洛夫、帕斯捷尔纳克外还有赫列布尼科夫和一些彼得堡自我未来派的二流作家以及留利克·伊夫涅夫（原名米哈伊尔·亚历山德罗维奇·科瓦廖夫，1891—1981）、费多尔·费多罗维奇·普拉托夫（1895—1967）。

这部新的文集中“出版者论战的火药味消退了，作者们只是正面强调自己的文学主张”[247]。文集收入帕斯捷尔纳克的《黑色的高脚杯》，这部作品不仅坚持认为未来主义产生于象征主义和印象主义，它们之间有着密切的内在的联系，以之驳斥“希列亚”派的起源说，而且还提出了自己的理论。帕斯捷尔纳克认为，未来主义的实质并不体现在现代技术文明上，而体现在抒情之中：未来主义就是“真正的抒情”，而未来主义者就是“预先对抒情身体力行的人”，就是“属于未来、前卫、未知的新人”[248]。

离心机出版社一直存在到1922年，出版了大批书籍，其中包括帕斯捷尔纳克的诗集《超越障碍》（1916）和伊万·亚历山德罗维奇·阿克肖诺夫（1884—1935）的几本著作。阿克肖诺夫是位军事工程师、艺术理论家、诗人和翻译家。他从1916年1月起积极参加“离心机”派的活动。1917年，博尔洛夫曾收集文稿，准备出版第三辑文集，但和“离心机”派的许多计划一样无果而终。



*　　*　　*

1914年初，未来主义者们试图打破内部各派系之间的界限实现联合。同年1月他们出版了《牝马奶》和《咆哮的帕尔纳斯》，最后一本出版物是宣言《你们见鬼去吧》。在这篇宣言上签名的不仅有“希列亚”派人士，还有谢维里亚宁。他们抛弃了“自我和立体派这些随机而用的名称，联合成未来主义的一个统一的文学团体”[249]。他们谋求的不单是人员而且还有“离心机”、“诗歌顶楼”和“里林”等出版物的联合。在这种情况下，《俄国未来主义者第一期杂志》的合作出版就具有了象征联合的意义。

战争的爆发不仅阻碍了未来主义者的出版工作，也影响了整个未来主义的发展。布宁说：“我们早就明白，在1915—1916年这段时期向资产者发难是有害的，不合时宜的。”[250]各先锋派组织的成员有的被征召入伍（如利夫希茨、波里沙科夫、格涅多夫和舍尔舍涅维奇等），有的虽未被征召，但境遇不妙，公众对先锋派文化兴趣大减，当时的物质生活也很艰苦。那时达维德·布尔柳克给舍姆舒林的信中有这样的话：“艺术将在俄国无立身之地，人们谁还顾得上它呢。”[251]尽管如此，1915年初，还是出了第一辑文集，题目为《射手》，其式样同过去一样，用厚实的纸张印刷，但内部的装帧与以往未来派的出版物大异。该文集的出版人别林松试图将象征主义者和未来主义者这两个以前势不两立的阵营联合起来。布洛克的《吾友生活片断》（“我爱我那满腹经纶的朋友，/他英姿飒爽地站在普希金的纪念碑下……”）和布尔柳克的反圣像崇拜题材的《果实累累的树》被置入诗集的同一单元中。

评议界对此感到茫然。奥日果夫说："象征主义者们投降了。"[252] 马丘申则说："布洛克同布尔柳克，索洛古勃和克鲁乔内赫卿卿我我，把读者搞得眼花缭乱……《射手》是什么货色？是一种重要的文学现象抑或……文坛上的一次无关紧要的盲动？"[253] 他后来在谈论这部文集时称它为"立体主义葬礼"的前奏。[254]

美术界的情况却与文学界不同。1915 年彼得格勒的全部绘画作品似乎都被"装框"投放到两个画展上去了。一是 3 月份举行的"第一届未来派二路电车画展"，其实这次画展是向近两年来所坚持的立体主义美学作"最后的告别"；二是"未来派的最后一次名为'0—10'的画展"，其用意在于将来，为 1915—1916 年度画季揭开序幕。这当是先锋派画展中最著名的一次，它首次推出了马列维奇及其同仁的至上主义画作。他们宣扬"要为物的解放而斗争，使物解除艺术使命的束缚"。"二路电车画展"的主导思想与同时举行的"各种风格混杂的"莫斯科"1915 画展"相同。莫斯科"1915 画展"极力鼓吹摒弃唯架上艺术论，这表现在塔特林的绘画浮雕和拉里奥诺夫、达维德·布尔柳克、马雅可夫斯基和卡缅斯基送展的作品中。

在短短的一年之中竟实现了不仅向新的美学而且向异类艺术哲学的转变，由立体未来主义向至上主义和构成主义的转变。这种异常复杂的转变反映在马列维奇和塔特林貌似相互矛盾的理论之中，他们的理论现今已广为人知。

* * *

1917 年前夕，未来主义派又分成了两支，一支是急进的"左翼"，聚集在包括梯弗里斯的高加索地区，一支聚集在莫斯科，领导者为马雅可夫斯基，它因鼓吹革命而名噪一时。昔日的"希列亚"派成员布尔柳克和卡缅斯基同 1916 至 1917 年间登上文坛的奥·布里克等作家一起将未来主义政治化，试图使之成为变革社会的武器。

1916 年春克鲁乔内赫来到格鲁吉亚，成了高加索未来派公认的领袖。他在致舍姆舒林的信中说，在梯弗里斯"对未来主义没有任何介绍资料"[255]，于是他与兹达涅维奇开始宣传这种新艺术和新文学。1916—1920 年间，克鲁乔内赫在高加索陆续出版了一系列手刻石印本。他利用在梯弗里斯青年诗人中的崇高威望，把他们联合起来，还为他们举办讲座。

1917 年春，梯弗里斯出版了《学艺》诗画集，其中收入克鲁乔内赫多首莫名其妙的原始主义的诗、兹达涅维奇的画和居住在梯弗里斯的波兰籍画家季格蒙特·瓦利舍夫斯基（1897—1936）的诗。同年 11 月，以如上几位作者为核心组建了"未来主义者联合会"，参加者还有兹达涅维奇，诗人尼古拉·安德列耶维奇·车尔尼亚夫斯基（1893—1942）、美国诗人和新闻记者卡拉 – 杰尔维什（原名阿科波·米纳耶维奇·肯特让，1872—1930）和格鲁吉亚画家、诗人拉多（弗拉基米尔·达维多维奇）·古什维里（1896—1980）。这个新团体带有国际性，自觉抵制政治利诱，以艺术家为中坚。它的成员看重原始艺术和民间口头创作，

注意诗歌和绘画的密切联系，尤其是这种联系在莫名其妙式诗歌中的表现。车尔尼亚夫斯基的诗歌就属这类作品，它们与“俄国立体未来主义”初期的作品颇为相似。[256]

1918 年初，“未来主义者联合会”遂告解体。同年 2 月一个较之牢固也较为重要的创作团体“41 度”社(梯弗里斯所在纬度)取而代之。[257]

“41 度”社和 41 度出版社成立伊始就出版了手刻版的《不见血的屠戮》杂志，它于 1915—1917 年间在彼得格勒发行。是时，战争打破了国家和世界观的界限，战争造就的艺术氛围使杂志的撰稿者们体察到反唯美主义的因素，这种反叛唯美主义的思想稍后在欧洲被称为达达主义。杂志的主编米哈伊尔·勒丹久(1871—1917)，是推行新艺术的急进活动家之一，最初是拉里奥诺夫派的未来主义者。这个杂志具有达达主义的风格(这里说的是广义上的达达主义，是世界范围内的一种艺术流派)，其中蕴含着先锋派，包括未来主义派固有的不可或缺的因素。1916 年前夕该杂志备受伊里亚·兹达涅维奇的关注：“他下定决心要扩大《不见血的屠戮》杂志的影响，把它办成左翼艺术的机关刊物，开辟它的活动场所，成立自己的剧团和印刷厂等……然而，战争和革命的爆发使兹达涅维奇的计划大部分未能实现。”[258]



依据“41 度”社宣言，“41 度”社同仁要联合左翼的未来派，将“莫名其妙”定为必须坚持的艺术表现方法。“41 度”社的任务是依靠同仁的伟大开拓，重造一个新的世界。[259]“41 度”创建了同名出版社，只发行了一期《41 度》报，但出版了大批书籍和诗文集，还举办了几次美术展览。该社还在名为“幻境”的咖啡馆里举办了“未来主义大学”，由克鲁乔内赫及其同事授课。

克鲁乔内赫这个时期的主要理论著作是《外衣下的胆汁缺乏症》(1919)，它阐述了错位理论，他在诗集《被涂染的外衣》中践行了这种理论。齐格勒认为，“克鲁乔内赫‘41 度’社时期的未来主义作品是他晚期创作的总结，置身于此社的他早就以这种主义作为自己创作的纲”[260]。他在梯弗里斯发表的作品多是其早期的旧作，新作并不多。

“41 度”社的另一个成员是伊里亚·米哈伊洛维奇(1894—1975，笔名伊里亚兹德)，他出生于梯弗里斯一个有波兰和格鲁吉亚双重血统的家庭。1911 年秋他来到彼得堡(那里居住着他的哥哥——画家吉利尔·兹达涅维奇)，投入到先锋派的活动中。在那里他结识了拉里奥诺夫派，以艾利·艾冈比尤里为笔名发表了处女作——一本论述拉里奥诺夫和冈察洛娃的专著，1912 年又同勒丹久一起“发现了”皮罗斯马尼的绘画，并在先锋派画家中广为宣传。

而兹达涅维奇在参加“41 度”社期间继续进行戏剧创作，他以《不见血的屠戮》杂志的“阿尔巴尼亚号”为阵地发表了剧本《阿尔巴尼亚王扬科》(1918)，继之他又写下了《驯驴》(1918)、《沉沦的海岛》(1919)和《朦胧》(1919)，这些剧本组成了他总题为《阿尔巴尼亚的伊里亚》的傀儡戏五部曲(最后一部为《利丹丘·法拉姆》，1919)。[261] 每部剧本都有一定的情

节，但这些情节是荒诞不经的。譬如讽刺性傀儡剧《扬科》"有故事性，可搭台或在剧院演出"，"……流浪汉扬科碰到一伙正在吵闹的匪徒。他本是个没头没脸的闲人，可众匪要拥他为王，这可把他吓坏了。众匪徒把他推上大王的宝座，可他一心要逃离匪巢。这时来了一个德国义士帮他：他们俩大喊一声'洪水来了'。可哪有什么洪水呀，只听'哟'的一声，扬科被打翻在地，置身于匪徒的刀下，至此全剧终。"[262]

兹达涅维奇如同垂青于弗洛伊德学院的克鲁乔内赫一样，让剧中的人物使用的是莫名其妙式的语言(用特殊的拼音法书写的)，他认为这样便可表达出潜意识的意义。[263]

伊戈尔·格拉西莫维奇·捷连季耶夫(1882—1937)比起"德高望重"的克鲁乔内赫和兹达涅维奇，可算小字辈人物了，加入"41 度"社给他提供了在文学界崭露头角的舞台。不过，他很快便进入角色，积极参加该社的各项活动，做报告，发表诗文。他在梯弗里斯出版了两部诗集(《事实》和《司智天使的啸叫》)、两本评述同仁作品的小册子(《克鲁乔内赫——一位巨人》和《温柔至极，伊里亚·兹达涅维奇生活记述》)和三篇专题论文——《直截了当的表达和闪光的细节描写》、《十七种微型武器》和《论卑鄙至极的委琐》。

捷连季耶夫在《克鲁乔内赫——一位巨人》中称："这种(莫名其妙式——作者注)语言是持'循环世界'论的诗人唯一可以使用的语言，舍此整个未来主义便是一堆废物。"[264]尽管莫名其妙语言的推行并不顺利，捷连季耶夫在自己的诗歌中也运用了它，不过是将它当作一种技术手段。他笔下的莫名其妙式的语言由各种词素构成，并将之插进规范的语言之中。他与克鲁乔内赫不同，基本上不使用纯粹的莫名其妙语言。《政治》一诗使用的这种语言勾画出 1918 年欧洲的画面。这首诗很难读，不仅是因为其中夹杂着东方语言以至英语，而且该诗句之间没有逻辑联系，这也是捷连季耶夫的一个诗学观点。

政治！你把居民们
卷进世界地图之中
维戴伊达　迈尔　迪拉
艾达
把立宪民主党人卷进英国
把社会党人卷进德国
吞掉天使们
这些　麦尔金　桎梏
斗争的信心已经找到
啊——把这些国家
从地理学家的墙上摘下
你就吊在那面墙上

不用担心污血把墙染脏

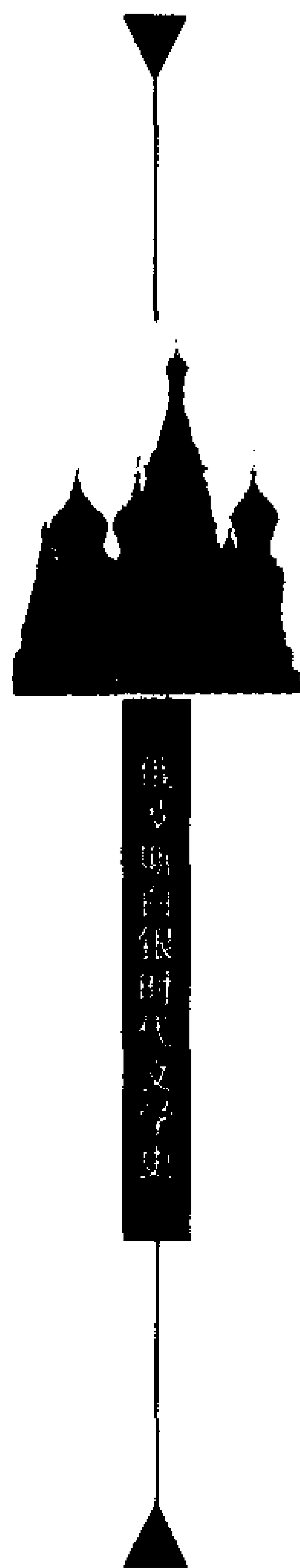
你晚上是什么下肚

艾里　小树林　请给　请给　麦特

需要的是松节油制成的花束

1919年下半年，"41度"社解散。1920年10月兹达涅维奇转道君士坦丁堡到达巴黎。1921年秋，克鲁乔内赫从梯弗里斯回到莫斯科，1923年2月捷连季耶夫也回到莫斯科，两人都投入"列夫"的出版工作之中。

1917年马雅可夫斯基和达维德·布尔柳克又恢复了协会的工作。同年秋，他们仍像战前那样举办朗读会、研讨会，参加在"诗人咖啡馆"举办的联谊活动，活动由卡缅斯基和"未来主义生活派"的弗拉基米尔·罗别尔托维奇·戈尔茨施米特(1891—1957)[265]共同主持。



"诗人咖啡馆"开设于1918年4月。是时莫斯科的未来主义者们已意识到战前的读者群尚不适应新的社会条件，便试图寻找新的创作方法，以适应读者。1918年3月他们出版了第一期《未来主义者报》(只出了一期)，出版人为布尔柳克、马雅可夫斯基和卡缅斯基，布尔柳克兼编辑。在这期报纸上刊载了马雅可夫斯基、布尔柳克、卡缅斯基和格涅多夫的诗歌及一些文章和几篇宣言。

马雅可夫斯基在报上发表了《未来主义者游击同盟宣言》和《致工人的公开信》，其中心思想是继承《给社会趣味一记耳光》的精神，同旧传统作斗争。这顺应了当时社会的政治变化，并具有一种新的意义：

"旧制度有三个支柱。

政治压迫、社会压迫和精神压迫。二月革命粉碎了精神压迫……十月革命这场社会革命的炸弹已投到资本的脚下……现在只剩下顽固的第三个支柱依然挺立，它就是精神压迫。"[266]

宣言的作者们认为，出路就是进行某种革命："我们这些艺术领域的无产者号召工厂里和土地上的无产者进行第三次革命，这是一场不流血的但很残酷的革命——精神革命。"[267]这也是《致工人的公开信》的中心思想："只有爆发精神革命才能使我们得以荡涤旧艺术的污泥浊水。"[268]

虽然《宣言》提出的诸多要求的第一条就是"使艺术脱离国体"，但《未来主义者报》还是受到政治界的批评。曾编辑《入魔的浪漫者》的霍温发表抨击性文章，他愤怒地责问："这些自封为未来主义者的人何以如此匆忙地归附于新'主人'……成为莫斯科布尔什维主义的座上客呢？"[269]

1918年4月，布尔柳克离开莫斯科，他于1918—1919年间在乌拉尔和西伯利亚的城市作巡回演讲，1919年4月来到托姆斯克，在那里出版了刊载有马雅可夫斯基诗歌的第

二期《未来主义者报》。

1917年10月马雅可夫斯基进入生平的一个新阶段，他自称为"布尔什维克艺术家"[270],在1918—1919年间与人民委员会造型艺术部合作,参加其出版《公社艺术》报和《艺术》报的工作。他在这两家报纸上发表了论战性的诗歌(《向艺术进军令》、《高兴过早》等),又发起了坚决反对旧传统("经典作家")、缔结新文化的斗争,诗人开始创建"应邀"的未来主义。这种主义在诗学上毫无建树,不过改变了诗歌的主题,将诗歌的社会功能政治化,以形成一种"国家"美学观。数年之后这终于演化成为"列夫"的美学。

在数十年间,人们普遍认为"列夫"是俄国早期未来主义的继承者,而它在20世纪20年代的文艺斗争中遭受了惨败。当时的文艺理论也受到了未来主义美学的影响,特别是马雅可夫斯基和赫列布尼科夫对形式主义派、对诸如茨维塔耶夫和早期的扎博洛茨基等诗人都产生了很大的影响。这种影响一直延续到60年代末,当时哈尔姆斯和维金斯基开始发表他们的著作,这些现实主义艺术联合会会员的诗学观中还有这种影响的印迹。

未来主义的影响确实表现在方方面面,而且绵延不绝。早在20世纪20年代,"第一次移民潮"中以波普拉夫斯基为代表的一批年轻诗人就投奔了居住在巴黎的兹达涅维奇。由于兹达涅维奇及其同仁和雅克布森的努力，俄国未来主义的某些思想在某种程度上被包括现实主义在内的诗歌文化所认同。

未来主义思想50年代末又表现出它的生命力:它孕育出沃兹涅先斯基和其他一些独立新教派青年诗人(阿伊吉、格拉兹科夫、卡扎科夫)的早期作品。被这代人重又"看重的"克鲁乔内赫在这方面发挥了巨大作用。我们发现,当代又出现了一批使用莫名其妙语言的诗人,他们沿着未来主义急进路线继续进行诗歌语言的实验,创作视觉诗歌。

未来主义者的著述不仅是俄罗斯私家出版物的重要组成部分，而且是手刻书籍的范本,是一种艺术和美学现象。未来主义者关于印制手刻书籍的构想也为1970—1980年间莫斯科概念主义派探索书籍印刷的变易提供了借鉴。

注释:

1. 关于先锋派的历史可参见:克鲁萨诺夫,《俄国先锋派简史(1907—1932)》,三卷本,圣彼得堡,1996,第1卷《战争的十年》。

2. 塔斯杰文,《未来主义》(新象征主义之前奏),莫斯科,1914,23页。

3. 克鲁乔内赫,《就词本身而言》,《俄国未来主义:理论·实践·评论·回忆》,捷列欣娜、济缅科夫主编,莫斯科,1999,44页。

4. 马丘申,《俄国立体未来主义》,哈尔德日耶夫编辑、作序、作注,哈尔德日耶夫,《先锋派评论集》,二卷本,杜加诺夫、阿尔彼什金、萨拉比扬诺夫主编,莫斯科,1997,第1卷,156页。

5. 哈尔德日耶夫,《纪念达维德·布尔柳克诞辰百年资料评述》,《先锋派评论集》,第1卷,311页。

6. 冈察洛娃,《1913年画展作品目录前言》,拉里奥诺夫、冈察洛娃、舍夫琴柯,《论艺术》,列宁格勒图书出版社,1989,27页。

7. 马里内蒂,《未来主义》,恩格尔哈特译,圣彼德堡,1914,106、108、109页。

8. 宣言《就词本身而言》草稿,《俄国未来主义者宣言和纲领》,马尔科夫主编,1967,慕尼黑,59页。

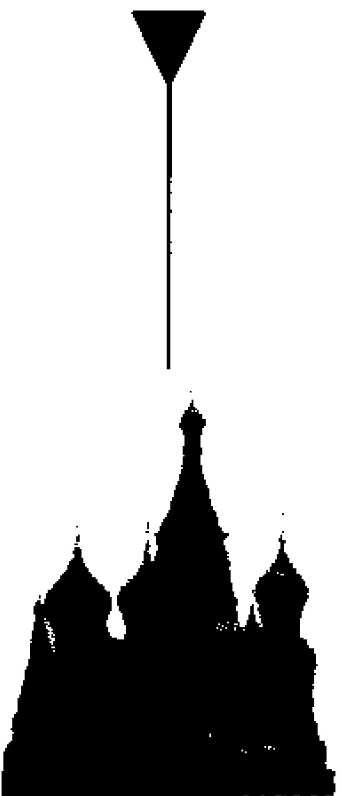
9. 耶利斯克大学藏马里内蒂档案。其中波里沙科夫、博布罗夫、兹达涅维奇和离心机派作家著作上的赠言可以证明这一点。

10. 德·米歇尔斯.C. H,《意大利未来主义者在俄国:1909—1929年》(英文版),巴黎,1973,34页。

11. 雅可布森,《致克鲁乔内赫的信(1914年2月)》,《未来主义者雅可布森资料汇编》,扬格菲尔德编辑、作序、作注,斯德哥尔摩,1992,74页。

12. 《致〈处女地〉报编辑部的信》,《马雅可夫斯基全集》,十三卷本,莫斯科,1955,第1卷,369页。

13. 赫列布尼科夫曾就此事件致信布尔留刻,称他把俄国革新运动的启始又推迟了几年:"我们没必要追外来之风,因为我们早从1905年起便已投身到未来中去了。"(赫列布尼科夫,《未来发表的作品》,格里茨、哈尔德日耶夫主编,莫斯科,1940,368页)



14. 克鲁乔内赫,《我们的出路》,《今日记忆良多:克鲁乔内赫的文学遗产》,古里亚诺娃编审、作注,伯克利,1999,65页。

15. 《俄国未来主义诗歌》,阿尔丰索夫作序,阿尔丰索夫、克拉西茨基编辑,圣彼得堡,1999,617页。

16. 宣言《就词本身而言》草稿,《俄国未来主义宣言和纲领》,59页。

17. 《俄国未来主义》,44页。

18. 《俄国未来主义者宣言和纲领》,72页。

19. 马里内蒂,《未来主义》,107页。

20. 古罗,《晚期日记》,俄罗斯国家文学艺术档案馆,全宗号134,目录号1,存储单元3。

21. 别尔嘉耶夫,《艺术的危机》,莫斯科,1990,23页(1918年版翻印本)。

22. 勃留索夫,《俄国诗歌的新流派·未来主义者篇》,勃留索夫,《1894—1924的诗坛》、《宣言·文稿·评论》,波格莫洛夫、科特莱列夫主编,波格莫洛夫作序、作注,莫斯科,1990,386—387页;《让你们见鬼去吧——代答勃留索夫和象征主义书》,咆哮的帕尔纳索斯出版社,1914。

23. 伊格纳季耶夫,《自我未来主义》,《俄国未来主义者宣言和纲领》,42页。

24. 参见:扎克尔热夫斯基,《疯狂的骑士(未来主义者)》,基辅,1914。

25. 《马雅可夫斯基全集》,第1卷,316页。

26. 《俄国未来主义者宣言和纲领》,74页。

27. 坡莫斯卡.K.,《俄国形式主义者理论及其诗歌氛围》(英文版),海牙,1968,53页(本书编者译)。

28. 博布林斯卡娅,《叶琳娜·古罗创作中的自然哲学色彩》,《艺术学问题》,1997,第6卷,第2期,163页。

29. 库里宾,《自由的艺术——生活之基础》,《俄国未来主义者宣言和纲领》,19页。

30. 通过库里宾和利夫希茨分别所写文章的标题《自由的艺术——生活之基础》(1910)和《词的解放》(1913)便可看出对自由问题的关注。克鲁乔内赫的许多著作也强调所谓莫名其妙的语言就是"自由的语言"。

31. 《"青年同盟"传单》,《俄国未来主义》,227、228页。

32. "自由创作是一个总则,它是诸多原则之一,据之又产生了若干独立的原则。"马尔科夫,《新艺术的原则》,《青年同盟》,圣彼得堡,1912,第2期,15页。

33. 舍甫琴柯,《新原始主义:新原始主义的理论条件和成就》,拉里奥诺夫、冈察洛娃、舍甫琴柯,《论艺术》,66

页。

34. 马尔科夫在制定“新艺术的原则”时特别注意“偶然创作的原则”，告诫人们要重拾被遗忘的正义，要善于欣赏“偶然的”和“无结构的”作品。

35. “我对这种形式感到不满，于是现今我便否定了它，但我苦于……找不到一种简练的‘暗示’，只有借助这种暗示才能研读书籍，从书中探寻一种新的朦胧。新的探索中自有美妙在。”(古罗，《致克鲁乔内赫的信(1913)》，《古罗档案摘编》，A.永格伦、N.戈利亚诺娃编，斯德哥尔摩，1995，92页)

36. “我们的目的不过是指出‘不确定性’这种方式，展示它对于艺术的必要性和重要性。”(克鲁乔内赫，《词汇发展的新道路》，《俄国未来主义者宣言和纲领》，70页)

37. 舍甫琴柯，《新原始主义》，拉里奥诺夫、冈察洛娃、舍甫琴柯，《论艺术》，68页。

38. 《尼采文集》，两卷本，斯瓦西扬主编，莫斯科，1990，第1卷，50页。

39. 《评判者的陷阱》第二版前言，《俄国未来主义》，42页。

40. 兹达涅维奇、拉里奥诺夫，《我们何以五彩缤纷——未来主义者宣言》，《俄国未来主义》，243页。

41. N.E.尼尔松《汉姆生在俄国：瓦西里·卡缅斯基的土屋》，《俄国现代派文化》，P·弗隆恩、Дж·马尔姆斯塔德主编，莫斯科，1993，257—259页。

42. 兹达涅维奇、拉里奥诺夫，《我们何以五彩缤纷》，《俄国未来主义》，242页。

43. 马丘申，《不是艺术，而是生活》，《艺术生活》，1923，第20期，15页。

44. “生活是很严肃的，它颇多建树，并不理睬艺术有何成就。对于我们来说……也许创造的实现不是靠我们的著作和画展，而是靠生活本身。”(《古罗日记》，英文版，A.永格伦、N.A.尼尔松编，《古罗散文诗歌选》，乌普萨拉，1988，53页)

45. 克鲁乔内赫，《词汇发展的新道路》，《俄国未来主义者宣言和纲领》，66页。

46. 伊格纳季耶夫，《自我未来主义》，《俄国未来主义者宣言和纲领》，35—36页。

47. 兹达涅维奇、拉里奥诺夫，《我们何以五彩缤纷》，《俄国未来主义》，242页。

48. 《就词本身而言》，《俄国未来主义》，44页。在这个纲领性文件(它是应马尔科夫之约于1912年写成，后来才发表的)中，作者把画家和诗人比作亚当。戈罗杰茨基在《现代俄国诗坛的几个流派》(《阿波罗》，1913，第1期)中亦用了这个比喻。而在阿克梅派的理论中“亚当主义”这个概念的意义较为传统，与未来主义派涵义不同。

49. 冈察洛娃，《1913年画展目录前言》，拉里奥诺夫、冈察洛娃、舍甫琴柯，《论艺术》，28页。

50. 《辐射主义者和未来主义者(宣言)》，《俄国未来主义》，240页。

51. 克鲁乔内赫，《致勃留索夫的信》，俄罗斯国家图书馆手稿部，全宗号386，目录号91。

52. 舍甫琴柯，《新原始主义》，《论艺术》，68页。

53. “让艺术死去吧！这是作者的腔调？威胁？不。恐惧？未必。也许。——快乐？是的……快乐才能写诗。最终归于虚无，不过终便是始，快乐之始，快乐就能创造……”(伊格纳季耶夫，《瓦·格涅多夫〈让艺术死去吧！〉前言》，格涅多夫，《诗集》，哈尔德日耶夫、马尔察杜里主编，特兰托，1992，128页)

54. 参见：齐格勒.R.，《克鲁乔内赫致A.奥斯特罗夫斯基的信函》，阿尔马纳赫出版社，1978，第1卷，8页。

55. 马尔科夫，《俄国未来主义：一段历史》，伯克利，1968，119页。

56. 哈尔德日耶夫，《诗歌与绘画》，《先锋派评论》，第1卷，31页。

57. 萨拉比扬诺夫，《革命前十年的俄国画坛新流派(俄罗斯与西方)》，《苏联艺术学》，1980，第1期，150、151页。

58. 萨拉比扬诺夫，《立体未来主义：术语与现实》，《艺术知识》，1999，第1期，223页。值得注意的是，雅可布森青年时代曾投身于立体未来主义的活动，而后在20世纪70年代的著述中却一直使用“未来主义”这个术语。

59. 然而，在"同盟"举行第一次画展之前的1910年初他们就退出了该组织(1913年重又加入)，因为他们认为自己的思想被同仁歪曲了，而且觉得"同盟"的艺术水平过于低下。

60. 关于他的情况可参见：《马特维伊斯讲演集(报告和资料汇编)》，布任斯卡主编，里加，1991，第1编。

61. 科夫通，《俄国未来主义书系》，莫斯科，1981，61页。

62. 关于"同盟"的情况可参见：霍华德.J.，《青年同盟：一个俄国先锋派的艺术团体》(英文版)，曼彻斯特、纽约，1992。

63. 关于彼得堡"青年同盟"和莫斯科拉里奥诺夫画派这两个团体互相竞争的复杂关系可参见：哈尔德日耶夫，《诗歌与绘画》，《先锋派评论》，第1卷，34—52页。

64. 俄罗斯国家文学艺术档案，全宗号134，目录号1，储存单元44。

65. 哈尔德日耶夫、格里茨，《纪念叶琳娜·古罗逝世二十五周年》，《先锋派评论》，第1卷，328页。

66. 参见：托波罗夫，《叶琳娜·古罗著作中的化身神秘之子及其死亡和复活》，托波罗夫，《神话·宗教礼仪·象征·形象：神话诗研究选集》，莫斯科，1995，400—427页。

67. 古罗，《天堂的骆驼》，《可怜的骑士·诗歌与散文》，乌先科主编并撰序作注，第聂伯河畔罗斯托夫出版社，1993，121页。

68. 参见：《天堂的骆驼》，53页。古罗的这个观点不同于列·托尔斯泰和颓废派对"美"的理解。她不仅不赞成托尔斯泰的观点，也反对颓废派的立场。

69. 《俄国未来主义诗歌》，263页。

70. 马丘申，《俄国立体未来主义者》，《先锋派评论》，第1卷，162页。

71. 同上，第1卷，158页。

72. 利夫希茨，《三眼射手——诗歌·译文·回忆录》，"希列亚"章，利夫希茨、涅尔列尔编，涅尔列尔、帕尔尼斯审定，涅尔列尔、帕尔尼斯、科夫通作注，列宁格勒，1989，310—347页。

73. 《俄国未来主义者的纲领》，617页。

74. 同上。

75. 利夫希茨，《三眼射手——诗歌·译文·回忆录》，404页。

76. 特尼亚诺夫，《论赫列布尼科夫》，《赫列布尼科夫选集》，五卷本，特尼亚诺夫、斯捷潘诺夫主编，莫斯科，1928，第1卷，19、30页。这种说法遭到了"赫列布尼科夫朋友群"(克鲁乔内赫、帕斯捷尔纳克、维·伊万诺夫、奥列沙和韦肖雷等人)的批评。

77. 格里戈里耶夫，《维利米尔·赫列布尼科夫》，《20世纪俄罗斯诗歌语言简史(诗歌语言和诗歌特质：一般问题·韵律构成)》，格里戈里耶夫主编，莫斯科，1990，99页。

78. 杜加诺夫，《维利米尔·赫列布尼科夫：创作的本性》，莫斯科，1990，24页。

79. 《赫列布尼科夫作品集》，格里戈里耶夫、帕尔尼斯主编、审定、作注，莫斯科，1986，580页。

80. 维·伊万诺夫，《论欢愉的技巧和聪智的欢愉》，维·伊万诺夫，《俄罗斯的真假面孔：美学与文学理论》，阿韦林采夫作序，170页。

81. 《赫列布尼科夫作品集》，37页。

82. 参见：佩尔佐夫，《维利米尔·新创词词典》，莫斯科，1995。

83. 格里戈里耶夫，《异类语法：赫列布尼科夫》，莫斯科，1983，62页。

84. 在《三杰书》文集(1913年3月)中收集了一批这种充斥着自造词的作品片段。

85. 《赫列布尼科夫作品集》，50页。

86. 利夫希茨,《给俄国评论界的当头一棒》,《俄国未来主义的第一期杂志》,莫斯科,1914,103 页。

87. 关于这些另类语言的示例及其分析见:格里戈里耶夫,《另类语言法》,81—119 页。

88. 《赫列布尼科夫作品集》,37 页。

89. 同上,628 页。

90. 同上,621 页。

91. 同上。

92. 同上,622 页。

93. 同上,481 页。

94. 同上,480 页。

95. 《赫列布尼科夫文集》,第 3 卷,马尔科夫主编,慕尼黑,1972,472 页。

96. 《赫列布尼科夫作品集》,587 页。

97. 同上,589 页。

98. 雅可布森,《践踏本国诗人的年代》,雅可布森,《作品选萃》(英文版),海牙、巴黎、纽约,1979,第 5 卷,355—356 页。

99. 马尔伽利托夫,《皇港的奥罗奇人》,圣彼得堡,1888。

100. 参见:巴兰,《赫列布尼科夫和奥罗奇人神话》,《20 世纪初俄罗斯诗学》,莫斯科,1993,15—21 页。

101. 《赫列布尼科夫作品集》,199 页。

102. 古米廖夫,《关于俄国诗歌的书简》,莫斯科,1990,173 页。

103. 《赫列布尼科夫作品集》,191 页。

104. 同上,411 页。

105. 戈列尔巴赫,《达维德·布尔柳克的诗歌》,纽约,1931,15 页。

106. 同上。"愉快的恐惧"出自布洛克论述未来主义的文章《"没有神灵,没有灵感"》。

107. 《俄国未来主义诗歌》,112 页。

108. 参见:阿尔丰索夫,《俄国未来主义诗歌》,21—23 页。

109. 《俄国未来主义诗歌》,115 页。

110. 《俄国未来主义》,125 页。

111. 利夫希茨,《在革命词汇的宝库中》,《创作之路》,哈尔科夫,1919—1920,第 5 期,46 页。

112. 《三杰书》,莫斯科,1913。

113. 叶甫列伊诺夫,《生活的戏剧化:诗人,戏剧化的生活——论卡缅斯基》,莫斯科,1922,10 页。

114. 卡缅斯基,《一个热心人的道路》,《同母牛跳探戈,斯捷潘·拉辛,春歌之声 一个热心人的道路》,波利亚科夫编并撰文,莫斯科,1990,450 页。

115. 《俄国未来主义》,91 页。

116. 卡缅斯基,《春歌之声》,49—50 页。

117. 《俄国未来主义》,49 页。

118. 卡缅斯基,《同母牛跳探戈》,26 页。

119. 卡缅斯基,《同母牛跳探戈》,复制本,莫斯科,1991。

120. 卡塔尼扬,《马雅可夫斯基:生平活动大事记》,第 5 版(增订版),莫斯科,1985,61 页。

121. 《马雅可夫斯基全集》,第 1 卷,345 页。

122. 《先锋派评论》,第 1 卷,61 页。

123. 《马雅可夫斯基全集》,第 1 卷,37 页。

124. 克鲁乔内赫,《马雅可夫斯基的诗歌》,圣彼得堡,1914,7、10 页。

125. 《马雅可夫斯基全集》,第 1 卷,41 页。

126. 克鲁乔内赫,《马雅可夫斯基的诗歌》,23 页。

127. 《马雅可夫斯基全集》,第 1 卷,45、62 页。

128. 维诺库尔,《马雅可夫斯基——语言的创新者》,莫斯科,1943,134 页。

129. 《马雅可夫斯基全集》,第 1 卷,181 页。

130. 同上,第 12 卷,84 页。

131. 同上,第 1 卷,215 页。

132. 雅可布森,《论捷语诗歌——主要同俄国诗歌比较》,雅可布森,《作品选萃》(英文版),第 5 卷,110 页。

133. 维诺库尔,《马雅可夫斯基——语言的创新者》,77 页。

134. 《马雅可夫斯基全集》,第 1 卷,185 页。

135. 同上,195 页。

136. 同上,200、201 页。

137. 同上,230、231 页。

138. 雅可布森,《践踏自己诗人的时代》,雅可布森,《作品选萃》(英文版),第 5 卷,357 页。

139. 有关克鲁乔内赫的评论可参见:苏霍帕罗夫、克鲁乔内赫,《一个未来主义者的遭遇》,慕尼黑,9921。

140. 哈尔德日耶夫,《克鲁乔内赫的遭遇》,《先锋派评论》,第 1 卷,300 页。

141. 马列维奇,《赫列布尼科夫》(责编帕尔尼斯),《创作》,1991,第 7 期,4 页。

142. 哈尔德日耶夫,《克鲁乔内赫的遭遇》,《先锋派评论》,第 1 卷,301 页。

143. 《俄国未来主义诗歌》,206 页。

144. 《未来主义者》,48 页。

145. 《俄国未来主义》,44 页。

146. 《俄国未来主义者的宣言和纲领》,61、62 页。

147. 什克洛夫斯基,《论莫名其妙的语言:七十年之后》,《俄国先锋文学派:资料和研究》,马尔查杜利、利奇、叶甫兹林主编,特兰托,1900,54 页。

148. 据雅可布森称,虽然此书封面标明出版时间为 1916 年,但原拟 1914 年出版,而在 1915 年面世。

149. 《俄国危机主义》,49 页。

150. 利哈乔夫则指出,“在 20 世纪的一切类型的文学中”,包括在立体主义和未来主义文学中都存在着与古代手抄本共同的现象,即具有所谓“象形词”。

151. 克鲁乔内赫,《陋词鸭窝》,第 2 版,罗赞诺娃插图,圣彼得堡,1914,3 页。

152. 同上,4 页。

153. 同上,16 页。

154. 马雅可夫斯基,《非军人的榴霰弹——武装的诗人们》,《马雅可夫斯基全集》,第 1 卷,307 页。

155. 《俄国未来主义者的宣言和纲领》,75 页。

156. 《俄国未来主义》,42 页。

157. 同上。



158. 同上,58页。

159. 同上,53页。

160. 同上,55页。

161. 同上,56页。

162. 《马雅可夫斯基全集》,第2卷,14页。

163. 《俄国未来主义诗歌》,264页。

164. 《俄国未来主义》,42页。

165. 《赫列布尼科夫作品集》,55页。

166. "我们的目的是指出各种艺术的重要意义所在,尽管有些艺术异常激进、失谐或荒蛮。"(克鲁乔内赫,《词汇发展的新道路》,《俄国未来主义者宣言和纲领》,70页)

167. 同上,67页。

168. 同上,68页。

169. 同上。

170. 同上,69页。雅可布森《当代俄罗斯诗歌》一文列举了各种不守词法句法的实例(参见:雅可布森,《诗学专著》,莫斯科,1987,272—316页)。

171. 基于这种观念,舍姆舒林才得以写出《未来主义者和14、15以及13世纪的手抄本》(1917—1918),俄罗斯国家图书馆手稿部,全宗号339(手稿没有收藏号编目)。

172. 《俄国未来主义》,120页。克鲁乔内赫不仅将"轮回世界"的概念用于事件发生的时间顺序而且用于词中字母的顺序:"我们发现,如果倒读一个词,会获得更为深刻的词义!"(《词汇发展的新道路》,《俄国未来主义宣言和纲领》,71页)关于未来主义诗歌中的回文和词的反读,事件时序颠倒的所谓巴罗克式诗学观,可参见斯米尔诺夫《诗歌的艺术意义和进化》,莫斯科,1977,118—143页。

173. 赫列布尼科夫、克鲁乔内赫,《就词本身而言》,《俄国未来主义者宣言和纲领》,57页。

174. 《马雅可夫斯基全集》,第1卷,38页。

175. 加斯帕洛夫,《利夫希茨的彼得堡组诗:如谜的诗艺》,《加斯帕洛夫文选》,莫斯科,1995,204页。

176. 《俄国未来主义诗歌》,280页。

177. 《加斯帕洛夫文选》,莫斯科,1995,209页。

178. 《曼德尔施塔姆文集》,四卷本,涅尔列尔、尼基塔耶夫主编、作注,第2卷,莫斯科,1993,290页。

179. "……一片迷雾……读者首先得有好奇心并确信,这种莫名其妙必定有所指,即有一定的逻辑意义。这样读者似可去捕捉这条既神秘又滑稽的虫子了。""画家是否故意把这种莫名其妙的东西隐藏在内心——我不得而知。"(克鲁乔内赫,《致舍姆舒林的信》,1917年7月12日,《今日记忆良多》,201、202页)

180. 这里需指出,拉里奥诺夫1913年在一次研讨会上所作的《绘画在俄罗斯戏剧中的作用》的报告透露,辐射派在他的鼓励下也拟建立自己的剧社。

181. 马丘申,《未来主义在彼得堡》,《未来主义者:俄国未来主义者的第一期杂志》,1914,第1—2期,155页。

182. 克鲁乔内赫,《我们的出路》,《今日记忆良多》,78—79页。

183. 克鲁乔内赫,《今日记忆良多》,84页。

184. 我们在比较未来主义戏剧同荒诞派戏剧的相似之处时,听听尤内斯科的这段话是很有趣味的:"……日后总会产生一种叫荒诞派的戏剧、荒诞派的异类形式,凡此种种数不胜数。"(尤内斯科,《荒诞派戏剧》,《荒诞派戏剧评论集》,莫斯科,1955,199页)

185. 关于俄国未来主义黄金时代的神话，可参见：博布林斯卡娅，《俄国未来主义美学中的"克人"主题》，《艺术学问题》，1944，第 1 期，199—212 页。

186. 列瓦娅，《时代背景下的 20 世纪初的俄罗斯音乐》，莫斯科，1991，139 页。

187. 参见：R.克鲁斯，《再论俄国未来主义和电影》，《俄罗斯文学》，1992，第 31 卷，333—352 页。

188. 克鲁乔内赫，《我们的出路》，《今日记忆良多》，57 页。

189. 克鲁乔内赫，《关于艺术的意见》，《三杰书》，圣彼得堡，1913，40 页。

190. 在《漫游者》的封面上有马雅可夫斯基所绘的赫列布尼科夫肖像（肖像的作者被误标为娜杰日达·布尔柳克）。

191. 这种孪生现象被雅可布森在《当代俄罗斯诗歌》中多次提及。

192. 《致舍姆舒林的信（1915 年 9 月 25 日）》，《今日记忆良多》，195 页。

193. 克鲁乔内赫，《世界大战》（彩色粘贴本），彼得堡，1916。关于此书的详情可参见：古里亚诺娃，《彩色黏贴书》，《创作》，1989，第 5 期，28—31 页。

194. 《致舍姆舒林的信（1916 年 8 月 16 日）》，《今日记忆良多》，199 页。

195. 马列维奇，《诗论》，《马列维奇文集》，五卷本，莫斯科，1995，第 1 卷，199 页。

196. 克鲁乔内赫，《致舍姆舒林的信》（1916），俄罗斯国家图书馆手稿部，全宗号 339，目录号 4，存储单元 2，页码 38。

197. 《今日记忆良多》，204 页。

198. 《俄国未来主义诗歌》，337 页。

199. 同上，338—339 页。

200. 《俄国未来主义》，130 页。

201. 哈尔德日耶夫，《马雅可夫斯基与伊戈尔·谢维里雅宁》，《先锋派评论》，第 1 卷，38 页。

202. 《俄国未来主义》，132 页。

203. 关于这场冲突可参见：奥利姆波夫，《世界未来主义的个人主义诗歌的诞生》（责编克鲁萨诺夫、米尔扎耶夫），《往事》，第 22 卷，圣彼得堡，1997，186—205 页。

204. 勃留索夫，《评几部新诗集》，《漫步诗林》，346 页。

205. 《俄国未来主义诗歌》，346 页。

206. 《谢维里亚宁文集》，五卷本，科舍廖夫、萨波果夫主编、作序、作注，第 1 卷，圣彼得堡，1995，93 页。

207. 博布洛夫，《架在藤蔓上的花园》，莫斯科，1913，92 页。

208. 曼德尔施塔姆，《论伊尔戈·谢维里亚宁》，《沸腾的高脚杯》，《曼德尔施塔姆文集》，莫斯科，1993，第 1 卷，181—182 页。

209. 古米廖夫，《论俄罗斯诗歌书简》，莫斯科，1990，171 页。

210. 参见：叶·伊万诺娃，《伊戈尔·谢维里亚宁诗系》；博奇卡列娃，《伊戈尔·谢维里亚宁与象征主义》；瑙缅科，《谢维里亚宁与巴尔蒙特》；莫尔恰诺夫，《伊戈尔·谢维里亚宁与巴尔蒙特》（一朵鲜花的神话），《论伊戈尔·谢维里亚宁：报告提纲》，契列波维茨，1987，18—26 页。

211. "勃留索夫善于进行精心的藏匿，用七道锁头把门，而伊戈尔·谢维里亚宁则是一下子把一切抖落出来。似乎谢维里亚宁生来就是为揭示勃留索夫的秘密的。"（吉皮乌斯，《活生生的面孔》，布拉格，1925，第 1 版，109 页）

212. 科舍廖夫、萨波果夫，《诗人王国之王伊戈尔·谢维里亚宁》，《谢维里亚宁文集》，第 1 卷，19 页。

213. 《俄国未来主义者宣言和纲领》，41 页。

214. 同上,44页。

215. 转引自:《先锋主义时代文选:俄国·20世纪前30年·诗歌》,奥切列江斯基、亚涅切克主编,纽约、圣彼得堡,1995,91页。

216. 西格伊,《不死的自我未来主义精神》,《格涅多夫诗集》,8页。

217. 同上,144页。

218. 同上,39页。

219. 同上,51页。

220. 同上,44、48页。

221. 皮亚斯特,《会见》,季闵奇克主编、作序、校正、作注,莫斯科,1997,176页。

222. 《俄国未来主义诗歌》,370页。

223. П.О.,《让自由民惊愕》,《入魔的漫游者》,1913,第1辑,7页。

224. 《俄国未来主义》,164—165页。

225. 同上,178页。

226. 《俄国未来主义诗歌》,403页。

227. 舍尔舍涅维奇,《制造灾难的安琪儿》,《舍尔舍涅维奇选集》,德罗兹德科夫编辑、作序、作注,莫斯科,1944,43页。此诗的题目就说明了他"轻佻而不和谐"的诗风。

228. 《俄国未来主义》,196—197页。

229. 《帕斯捷尔纳克致博布洛夫的信》(1914年6月12—14日),《鲍里斯·帕斯捷尔纳克与谢尔盖·博布洛夫:四十年间的书信往来》,拉什科夫斯基编,斯坦福尔德,1996,51页。

230. 勃留索夫,《漫步诗林》,441页。

231. 《俄国未来主义》,195、193、194页。

232. 《俄国未来主义诗歌》,454、455页。

233. 赫尔别林,《谢尔盖·巴甫洛维奇·博布洛夫》,《俄罗斯作家生平词典(1800—1917年)》,第1卷,莫斯科,1989,294页。

234. 可参见:卡扎科娃,《离心机派的创作历程》(论帕斯捷尔纳克、阿谢耶夫和博布洛夫早期诗歌的相互联系),《俄罗斯文学》(英文版),1990,总第27期,459—482页。

235. 《俄国未来主义诗歌》,457页。

236. 波格莫洛夫,《尼古拉·尼古拉耶维奇·阿谢耶夫》,《俄罗斯作家生平词典(1800—1917年)》,第1卷,116页。

237. 《俄国未来主义诗歌》,464页。

238. 同上,467页。

239. 《俄国未来主义》,200—201页。

240. 佩特尼科夫,《阳光照进矮木丛》(诗辑3),莫斯科,1918,13页。

241. 弗莱什曼,《帕斯捷尔纳克生平片断》,《Slowica Hierosolymitana》,耶路撒冷,1979,第4卷,79页。

242. 帕斯捷尔纳克,《安全通行证》,《帕斯捷尔纳克文集》,五卷集,鲍里索夫、帕斯捷尔纳克主编、供稿、作注,莫斯科,1991,第4卷,215页。

243. 同上,352、351页。

244. 帕斯捷尔纳克,《安全通行证》,《帕斯捷尔纳克文集》,五卷集,鲍里索夫、帕斯捷尔纳克主编、供稿、作注,莫

斯科，1991，第 4 卷，354 页。

245. 《俄国未来主义诗歌》，477 页。

246. 勃留索夫，《漫步诗林》，443 页。

247. 弗莱什曼，《帕斯捷尔纳克与革命前的未来派》，《解读帕斯捷尔纳克》，莫斯科，1998，第 2 版，252 页。

248. 《帕斯捷尔纳克文集》，第 4 卷，357、358 页。

249. 《俄国未来主义》，60 页。

250. 布宁，《世界因爱而光明·日记·书简》，济科夫主编、作注，莫斯科，2000，106 页。

251. 俄罗斯国家图书馆手稿部，全宗号 339，卷夹号 2，编号 8。

252. 奥日果夫（阿舍绍夫），《一本满纸空文的书——〈射手〉文集》，《现代世界》，1915，第 3 期，142 页。

253. 《没有答案的问题》，《入魔的漫游者》，第 7 辑（春辑），圣彼得堡，1915，10—11 页。

254. 马丘申，《俄国立体未来主义者》，《先锋派评论》，第 1 卷，168 页。

255. 《今日记忆良多》，196 页。

256. 参见：尼古利斯卡娅，《未来主义者联合会》，《俄罗斯文学》（英文版），1987，总第 21 期，89—98 页。

257. 参见：R.齐格勒，《"41 度"社》，《俄罗斯文学》（英文版），1986，第 7 期（总第 16 期），79—103 页；瓦西里耶夫，《20 世纪初的俄国先锋派文学（"41 度"社）：教学参考资料》，叶卡捷琳娜堡，1995。

258. 列什科娃，《〈不见血的屠戮〉杂志》，《俄国先锋派文学》，110 页。

259. 《捷连季耶夫文集》，马尔查杜利、尼科利斯卡娅主编、供稿、校正、作序、作注，波伦亚，1988，第 418 页。

260. 齐格勒，《"41 度"社时期克鲁乔内赫的诗学观（诗歌的音阶）》，《L'avanguardia a Tiflis》，《A cura di L.Magarotto, M.Marzaduri, G.Pagani Cesa》，Venezia，1982，233 页。

261. 这些剧本在他生前发表时所用的字母体都与众不同。

262. 捷连季耶夫，《温柔至极》，《捷连季耶夫文集》，244 页。

263. 兹达涅维奇，《阿尔巴尼亚王扬科》，梯弗里斯，1918。

264. 《捷连季耶夫文集》，227 页。

265. 此人在未来主义运动历史上是个不入正册却很有特色的人物。他的诗《我的歌》写道："我是个执掌生活的未来派，/ 我歌颂太阳和博爱，/ 我深知，世界这个大家庭 / 需要比太阳更炽热的血脉。//……我瞧不起那些诗，/ 他们是马雅可夫斯基、达维德·布尔柳克、卡缅斯基从西康捡来的，/ 只不过署上了自己的名字，/ 那不过是生活制造的一堆垃圾……"（戈尔茨施米特，《弗拉基米尔在通往真理的生活道路上的献词》，堪察加·彼得巴甫洛夫斯克，1919，35—36 页）

266. 《俄国未来主义诗歌》，627 页。

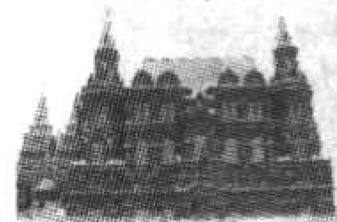
267. 同上。

268. 《马雅可夫斯基全集》，第 12 卷，8 页。

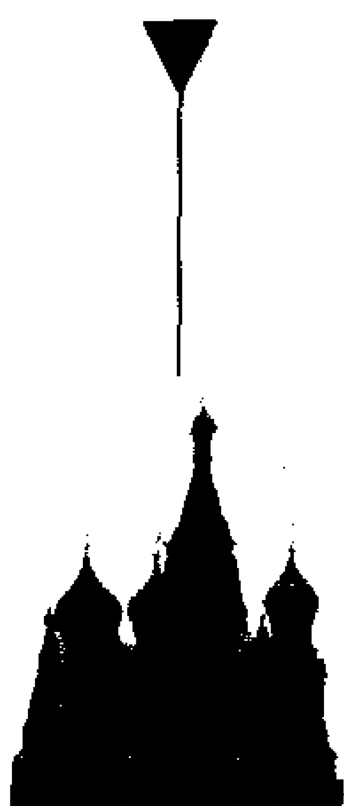
269. 霍温，《寄语今天》，彼得格勒，1918，5 页。

270. 卡塔尼扬，《马雅可夫斯基生平活动大事记》，133 页。





维里米尔·赫列布尼科夫



第三十四章

维里米尔·赫列布尼科夫*

◎格里戈里耶夫 著　王立业、李俊升、李莉 译

在莫斯科新圣女墓地，安葬着从诺夫哥罗德密林深处迁来的赫列布尼科夫的遗骸，与之安葬在一起的是维里米尔的母亲、他的妹妹维拉以及妹夫彼得·米图利奇。1975年在赫列布尼科夫坟墓上竖起一块不同寻常的墓碑，形状为一尊石像[1]，这尊石像让人想起诗人对草原和西徐亚人的浓厚兴趣，想起他那象征一个时代的长诗《石像》(1919)和《堑壕之夜》(1920)。赫列布尼科夫将自己全部的创作生涯都献给了时间之迷和时间"围城"。他像"老鼠"[2]那样锲而不舍地"嗑着""混沌的时间"，相信胜利，并且作为诗人和"新型哲学家"取得了胜利。同时，即便是到今天，在相当程度上他是"我们丢掉"的诗人：没有人认真阅读，不再出版，也没有人研究他那些文本不大寻常的诗歌全集。

关于他的诗歌，墓石也不能告诉我们什么，可墓石上不难雕刻这样的诗句："要做善的朗声报信人。""让人与人／互道平安的声音，听起来歌一样悦耳。""我认为，我们可以／这样生活，让罗斯成为／无愧人生的喜床。"像1910年代诗歌中的最新的诗行："歌，乃通往另一颗心的阶梯"和"罗斯，你那冰雪中的亲吻呵！"，还有类似"别了，一切！"那样扣人心扉

*. 本文的不同版本发表在《新文学评论》杂志1998年第34期。

的话音(《小溪清凉静静流……》,1921),甚至可以刻上整首诗(1915):

岁月、人和民族
如江河奔流,
无时无刻不在迁徙。
神是暗中的幽灵,
大自然是变幻的镜子,
星星是网,我们是鱼。

适合雕刻的还有1922年这首傲岸的诀别遗言:

一次,又一次,
我是你们的
星星。

就是在今天,诗人赫列布尼科夫的读者依然比那些把他看作非经典主义学者的人多得多,那些人关心他对"20世纪主义"的贡献,关心一向被视为传奇的《命运榜》,期待着那些传奇"八榜"[3]公之于众。然而赫列布尼科夫本人仿效索洛维约夫,力求"完整的知识",最渴望以思想家、学者和未来人的身份就时间问题表达出新的见解。这是他对自身学识原则性的界定,这一界定把他跟圈内的其他未来主义者区别开来。赫列布尼科夫的思想要求他自己具备新的、认识论尖刻锐利的审美意识,格外注重寻找扩大语义的表达手段。他本人在诗歌和散文创作上所达到的高度,出自他对语言、对著名的"自创词"——创造性词语锲而不舍的追求。

因此,适于刻在墓碑上的还有诗人这些闪亮的新词——用词语、词素甚至字母发音所做的语义实验。它们成千上万,这里只列举些结构不同但能够表现出创造者个性的词语,如:весний и небесничий (<лесничий 护林人),Волеполк (<Святополк 斯维亚托波尔克),и вольшевик (<большевик 布尔什维克),времякоп,времяука,красивейшина,красатинец,мечтежник,поец (<пою 唱,и боец 斗士),предземшар,словóзнатец,Сонцелов и Судьболов,умночий (<рабочий 工人),числяр …… Заумец——и Главздрасмысел(<alter ego 自我意识)—— Зангези (< Ганг и Замбези)。

从其他读者的审美观点看,赫列布尼科夫的造词、结构和新词美学,乃至他的整体创作,其特点都过分追求"非同寻常的表现",具有显而易见的复杂性。但这种复杂性并没有超过曼德尔施塔姆、茨维塔耶娃、现实艺术协会会员、帕斯捷尔纳克和布罗茨基。重要的是

要懂得：如果“日常语言”与诗人的理念（思想）不相符，那么他就会“为了美”而“反潮流”（遵照阿·康·托尔斯泰的遗训）。因而，比如说赫列布尼科夫在追求“数字语言”时，他不得不将自己极其个性化的语体（个人风格）“复杂化”。这不是乖谬行为，而是可以与19世纪20—30年代普希金的“复杂性”相对照的内在需要。

在《斯瓦亚西》一书的简短前言——《赫列布尼科夫虚构大全》（1919）4中，作者写道：“最近改用数字写信了，好像宇宙永恒头脑的数字艺术家……”[5]1920年有一段时间他几乎将自己的词语完全置于数字的相互关系之中——探索“2”和“3”在自然和社会中的平方。平衡的恢复是在作者为自己写完札记之后（如同普希金和布洛克在完成自己作品时所做的那样）：“终归如愿以偿了，强盗。”也就是说，当他终于找到了——用他的话说——“时间的基本规律”，他的手便掌握住“世界的伟大真理”（原文为拉丁语）[6]。



为他所作的悼词给予他崇高、体面的评价，但也是属于狭隘的派别的评价，与他在世纪文化中的地位和意义并不相符：“为了维护文学的正确前途，我以自己的名义，毋庸置疑，也以我的朋友们，诗人阿谢耶夫、布尔柳克、克鲁乔内赫、卡缅斯基、帕斯捷尔纳克的名义，义不容辞地坦言承认，我们过去和现在都认为他是我们的诗歌导师之一，是我们诗歌斗争中最伟大、最真诚的骑士之一。”[7]未来主义者们随意解释赫列布尼科夫的形象，把他看成“反对象征派清规戒律，主张诗歌革命，富有战斗精神的代表性人物”，尽管他一度隶属“希列亚森林”派，但在这前后都是个“天才的孤独者”[8]。而临近1915年，他“清楚地知道”：“……我身边没有一个人能够理解我。”[9]这些至今犀利而确凿的言语说明那些亲近诗人的朋友并不了解诗人内心深藏的志趣。马雅可夫斯基和他提到的那些诗人同样并不“完全”理解赫列布尼科夫。

使赫列布尼科夫早期确定方向的是罗巴切夫斯基。诗人把自己“语文学遐想”的起步归功于他。所谓“语文学遐想”包括：“自创词”；“词的内在偏转”理念；“造词权（及随后提出的造词文化）”；造词“交响乐”和“星光语言”；以及“想像设想”的发端：时间规律的探索，全社会的“后继共生”理念，全人类以及将全人类团结起来的螺旋式“生活波”。《老师与学生》（1912）一文，仅仅为耽于幻想的人指明了出路。文章宣告了“词的内在偏转”理念（如 бок/бык 肋/公牛等）和“时间规律”的早期公式（预言“某个”帝国将于1917年灭亡）。诗人把“民歌”与诅咒生命的作家（死亡预言者）对立起来。不久，他开始描写自己规划的时间与词的“围城”，并且是“多数”（或是“群”）的“围城”，亦即“地球各个同类部分的聚集”，尤其是人的聚集——在相信人类的人类中，人是“各个民族和一颗颗心的灵光”[10]。“围城”的总结是《命运榜》、“造词科学”、独特的“词汇科学”，但也是“想像伦理学和社会学”的基础。耐人寻味的是，1921年，作为罗巴切夫斯基学说补充者的南森成了为诗人确定伦理学方向的学者。

对于诗歌语言研究会的学者们来说，要“彻底”认清未来人这一奇异现象，并不比诗人

更容易。尽管雅可布森也承认赫列布尼科夫是"本世纪最大的世界诗人"[11]，但是，他对"围城"的关注是有选择性的，特尼亚诺夫也是这样，尽管他们两个人在"维里米尔·赫列布尼科夫研究"[12]领域做出了巨大贡献。哈尔德日耶夫和斯捷潘诺夫也是如此，后者试图以人们能够接受的"乌托邦面貌"来描绘诗人总的形象。唯独曼德尔施塔姆开始猜测这个作为学者和思想家的未来人真实的思想广度和深度。

然而，至今我们还没有找到破解他"独立不羁、才华横溢"的钥匙。他身上固有的本质特点之所以难以把握，原因在于他的"艺术视野"涉及范围极其广阔——从毕达哥拉斯和阿育王到莱布尼茨和闵可夫斯基；从《伊戈尔远征纪》、日本短歌和普希金到惠特曼、福楼拜和威尔斯；从民歌到莫扎特和斯克里亚宾；从岩画和圣像画到达·芬奇和毕加索；从基捷什和沃罗尼欣到休尤姆别基和第三国际纪念碑；从阿孟霍特普四世和扎拉图斯特拉、马哈维尔和老子到穆罕默德、宗喀巴或贝哈主义；从普罗米修斯到加依阿瓦塔；从萨满教和美人鱼、耶稣和圣母到巴枯宁、马克思、克鲁泡特金、列宁；从科索夫、扬·索别斯基和不可战胜的阿尔曼德到 1905 年的奉天、1915 年的佩列梅什利亚、1921 年的符拉迪沃斯托克和新经济政策。

诗人让自己的每一种"语言"(个性化习语)都从属于自己总体的审美风格——经过他非同凡响熔铸锤炼的独特的诗歌语言。他爱用俗语词汇，如《鑫斯》中民间俗语"大山雀"和长诗《现在》中的"街头嘈杂"；也爱使用神话语言，如"天堂、南方"等类似词语；还爱使用"古老的崇高词语"，如：被骗的子孙，少女与妻妾，为了，宫殿，刽子手，面庞，明眸，颈项，安逸，包罗，聆听(将 который ден 和 в лони годы，其他的俄语词 бабр、"тигр"与儿童用词 бо—бо дзыгой、юла кубарь 相提并论，与在《大海》一诗中划分出来的里海波莫里亚人的行话相提并论)；及斯拉夫语的 цекавый、пивни、Ляля 等；各种各样的感叹词；不寻常的新词——这一切(还有政论体词汇的激情)赋予未来人语体独特的"个人感悟"的色彩。

敌视和怀疑的态度，无助于探讨他的创作方法，他让守旧分子望而却步，但后现代主义激进分子又觉得他淡而无味。意味深长的形象暂时还得等待后人来破解。因为，与"普希金的和谐"相比，他更重视探索新的和谐，不怕紊乱，大胆地追问它们，相信他的和谐符合世界深层的统一关系——和声与多声。他真正的地位等待自己的时辰，也许这时辰很快就会到来。

* * *

1885 年 11 月 9 日(俄历 10 月 28 日)，维克托·弗拉基米洛维奇·赫列布尼科夫出生在"信奉佛教的蒙古游牧部落的'汉营'里"，那汉营所在的"草原是由里海干涸的海底变成的……"[13]，换句话说，他出生在阿斯特拉罕省小杰尔别托夫乡(即现在卡尔梅克的小杰尔别特村)信奉喇嘛教的卡尔梅克人中间(父亲是乡里的督察官)。父亲的祖上是阿斯特拉罕

有名的商人[14]，母亲的祖先是扎波罗热人（这是诗人最引以为荣的一点）[15]。

他父亲，弗拉基米尔·阿列克谢耶维奇，是“达尔文和托尔斯泰的崇拜者”，“精通鸟类王国的各种知识”[16]，1919年他成了阿斯特拉罕自然保护区的创建者之一。他希望看到维克托也成为自然科学家（小儿子亚历山大已经选择了父亲的道路[17]），他认为“未来派”的活动纯属胡闹。他母亲叶卡捷林娜·尼古拉耶夫娜·维尔比茨卡雅是学历史的，与服苦役的女民意党人米哈依洛夫娜是堂姐妹。母亲把自己的精力都献给了家庭，性格比较温和。对维克托而言，最亲近的人是后来成为画家的小妹妹维拉，大哥去世后她嫁给了画家米图里奇。

由于父亲的职务之故，他们家经常搬迁。“学龄前”的维克托在乌克兰戈伦河畔的沃伦省住过一段时间，之后住在同样荒僻的辛比尔斯克省的帕马耶沃村，直到1897年他才在辛比尔斯克中学三年级就读，从四年级开始在高加索上学。1909年，诗人在回忆自己童年的诗句里清楚地写道[18]（诗句的语法关系支持了古米廖夫所谓“伟大的文理不通”这一名言）：

大自然，我曾经和它生活在一起。

赫列布尼科夫似乎没有将自然纳入自己的“围城”：他对自然的关注是把它作为一个整体贯穿于诗人的创作和生平。《自由的坟墓——卡尔格比利和古尼布》（1909）一诗即是对前往达吉斯坦的地质考察团的反应：“我一边行走在高加索／一边把伏尔加河遥想。／……我把数字相加，／仿佛回到创作的时光……／我把自然思想，她野性／而又可爱，让人心驰神往。”

我畅想俄罗斯，她的冻土带、
原始森林和大草原，
她宛如一首天籁般的诗……

这首自由诗的非传统的艺术性很出色（而此诗所题词为“赠给您”——即赠给库兹明，当时他对赫列布尼科夫来说是大师（原文为英语）。[19]不过，当时同样重要的是诗人想成为旅行家的念头已经笼罩了他那些主要的“围城”：穿越空间的时间，穿越数字的繁复，穿越大自然的诗歌语言。

联想诗人的其他诗也很有意义。譬如，构成“旅行”一词中的“行”，将读者导向长诗的标题《秋行五岳城》（1921）和《命运榜》中《路》一章。因此，“交换”是赫列布尼科夫论后继共生诸篇文章的基础（《时间和空间特有的交换途径》一文补充说明了共生概念，1910），尤其

是人群的"围城",即民族内部各代人之间的后继共生。[20]而不起眼的词1既与1910年代初的力作《论时间》的信念相关联:"统一,我向你致敬!"[21]也与赫列布尼科夫最重要的诗篇《唯一的书》(1920)相关。在诗中,世界各种信仰的圣书都自愿地、有意识地让位给"统一信仰"——诗人－创造者之书。在诗中,群山和"蓝色波涛的大河"(比喻在世界的全面后继共生过程中的各个文化中心)融合成多元世界文化一体化的山的链条和巨大的海洋。它也包括"文明"的成就:和谐共生所设想的是某种与互联网相类似的东西。这是一种与自然统一的文化:《唯一的书》的字里行间"鲸鱼翻腾",旁边有雄鹰"飞临于海浪之巅",而在长诗《和谐世界》(1920)中及早些时候诗人讨论的都是未来派诗人在"地球统一"[22]的社会成就中的作用。这些东西在此阶段对他很重要,在1918年莫斯科关于《诗人权利宣言》的辩论中,他出人意料地"着陆"在"诗人责任"的观念上(斯帕斯基)[23]。

"连接波"将诗人年份不同、体裁不同以及主题和语言性质不同的文稿连结为统一的文本。这些文本背后是词的"复制品"(其早期散文的体裁)、"事件"、"围城"之间的互动、"围城"走向统一的远景。

众所周知,1917年2月之后,赫列布尼科夫"体验到了空间的真正饥饿"[24],然而他还像以往一样竭力在"时空"置换里解渴。长诗《哈吉－塔尔汉》(1913)便是一例,诗中有各个不同时代"事件"的细节,但形式上它们却被限制在当代的伏尔加、阿斯特拉罕和喀山,服从于诗人广阔无垠的时间流观念,在此,由一连串的地名和人名加以展示,这些地名和人名之于连缀词句的作者(那些记得拉辛的地方的人)不是为描写"伏尔加河下游地区的历史"(哈吉－塔尔汉是阿斯特拉罕的古名),而是为了思考将相距遥远、彼此对立的双方合拢在一起的问题。长诗中的这些名字有博格多山、罗马、非洲、亚述、埃及、普罗米修斯、苏姆别卡、拉(希腊作者称呼的伏尔加)、罗蒙诺索夫,还有大量其他的。普加乔夫和拉辛(对诗人是很重要的人物,他把自己叫做反拉辛,拉辛的反面,如长诗《古饵毛拉的号角》,1921;试比较"善变者"《拉辛》,1920;长诗《拉辛的手锤》,1921—1922),诗人的爷爷和"畜牧之神",也是"众神"之一,这是诗人特别感兴趣的。有一条线索与《唯一的书》当中的一首诗有关:

> 啊,俄罗斯人能做穆斯林,
> 伊斯兰教徒能做俄罗斯人。
> 可爱的眼睛又窄又细,
> 好像微微开启的窗棂。

"众多人群形成的围城"需要先有宗教和神话的"围城"(意识形态、哲学体系、美学的围城……),以对话的态度看待一切,召唤着他"锲而不舍地"[25]"比老师们走得更远"。赫列

布尼科夫的亚细亚主义也是这样：长诗《梅德卢姆和列伊里》（1911）就利用了一个有名的情节（不单单是内扎米版本），不过，使氏族的"仇恨"更趋"尖锐化"，作者仿佛站在莎士比亚和歌德的肩膀上，赋予情节以尚处于萌芽状态的、新的"东西方"观念的思考——这个世界是统一的，尽管被分成了两个不同的部分。[26]

崇拜古埃及太阳神阿顿和卡（诗人给自己的中篇小说起的名字，1915）、印度的守护神毗湿奴、中国神话中的盘古、古希腊神话中的俄狄甫斯、基督教的耶稣、佛教、道教、各个民族的神话、雷神皮隆、全能大神奥尔穆兹德、伊朗神话中的恶神阿赫利曼、南非祖鲁族神话中的万物始祖温库隆库卢、日本的自然之神伊扎纳米等等，这些就是"目标对话者"；"对话者"还有柏拉图、商羯罗、克里扎尼奇、弗·索洛维约夫、波提切利、戈雅、维尔哈仑和论敌们：牛顿、康德、马列维奇——"各个时代的人物"和"各种文化的参与者"，他跟他们同时"强烈地感受着"自己"生平"的时间和空间。他不是"超时空"的诗人，也不是"万物的仇敌，他不会把一个人变得与另一个人完全不同"，仿佛深信"一切永恒、长久，从固有的深刻本性出发，以为一切都是不变的常在的一"[27]。始终是大自然的体验者，作为过程的参与者，诗人一直关注科学假设和范式的变化。[28]

作为亚洲（以及"大同"学说）的推崇者，赫列布尼科夫对耶稣的形象、对他"人类先导"的作用及其"千百年来的巨大影响"[29]格外感兴趣，由此产生"伟大的星期四"、"十字架上受难"[30]的主题和圣母形象（《和谐世界》并未因"时代女性的神性而贬低这一形象）。早在讽刺诗草稿《当着我的面熬松焦油……》（1909年秋）里，圣母吻马的"羞愧之妙"和"痛苦"，就与维·伊万诺夫的"塔楼"[31]"星期三"聚会的虚荣截然对立。长诗《萨满和维纳斯》（1912），带有半开玩笑半讽刺的性质，圣母形象摒弃了诗人许多其他要写的东西。但在长诗《诗人》（1919）中，"严酷的命运"却使圣母、美人鱼和诗人合为一体（对赫列布尼科夫创作中的这种"狂欢性"，"后来的"巴赫金给予极高的评价[32]）。

维·伊万诺夫的圈子和越来越广的交往使他面对许多新的"信仰"、时髦的崇拜对象，然而他对时尚和喧嚣并不关心，仍一味坚持走自己的路。1911—1913年间，诗人在"超小说"《维德拉的孩子们》里，把自己在《老师与学生》中一系列的想法加以拓展，这便是散文与诗歌"多风格"和"多体裁"的"交融"，构成这种交融的有六张"帆"（部分；1920年代，在小说《赞格济》中，作者以"机翼"代替了"帆"，明确了超小说的体裁特征是突破封闭的开放性原则，由几个短篇构建而成，每篇都有"特殊的信念和特殊的风格"）。在这里，宇宙起源神话与阿喀琉斯和《大洪水》时代跟果戈理的模仿之作并存，诗中对"泰坦尼克号"命运思考的戏剧情节与内扎米"帆"的主题（论俄罗斯人和马其顿王亚历山大）并列。情景不断地完善着"维德拉之子，即作者心"中的"主见"。然而西庇阿和汉尼拔的心灵却已经在尖刻地嘲笑"马克思和达尔文"的学说[33]（到晚期诗人认为"达尔文进化论"适用于诗歌创作）。无论这些年以及此后的岁月里人们写了多少东西议论赫列布尼科夫的"玄妙"，尽管这"玄妙"

一再受到嘲笑，但正是《维德拉的孩子们》这部作品，才算得上是诗人在第一次世界大战爆发之前、在十月革命之前那个时代最为宏大的史诗性的戏剧作品，诗人需要那些“伟大心灵”的忠告，以便证明“超小说”的核心主题是智慧和理性问题。

* * *

1903 年在喀山，赫列布尼科夫进入大学物理数学系在数学专业学习。他迷上了数学。罗巴切夫斯基的“喀山”形象、他的“不相交曲线”理论对于诗人而言是神圣的，他也不可能不知道瓦西里耶夫的假想的逻辑[34]。

赫列布尼科夫 18 岁时因参加大学生示威游行被逮捕。他在监狱里呆了一个月。2 月份他被释放。1904 年秋天，他又重新成为大学生，不过是在自然科学专业学习。在这里，1907 年，《自然科学研究者协会学报》刊登了他的第一批（鸟类学的）科学考察报告，其中包括《1905 年夏季乌拉尔考察报告》。考察持续了五个月。[35]1908 年秋赫列布尼科夫转入彼得堡大学，不过自然科学思路的逻辑已经受到排挤，取而代之的是艺术思路的逻辑和探索“世界大一统”的道路。[36] 诗人在《印象派画室》和《评判者的陷阱》（1910）上发表的作品胜过他写的关于后继共生的文章。他的纲领性的《笑的咒语》以及创造新词的实验《动物园》和长诗《鹤》（开头）里“物的反抗”都引起了批评界的关注。著名的《动物园》之所以特别引人注目，在于它大胆地将观念与形式联系起来，将人类概念的时间和自然表象的时间结合起来的实验，动物、鸟类和人的形象之间共有的姿态和相互作用（譬如狡猾的海鸥与国际贩子、企鹅与旧式地主、海象的头与尼采、犀牛与伊凡雷帝等等，而与整个动物园比对的则是《伊戈尔远征纪》手稿的遭遇）。（赫列布尼科夫的处女作《破戒者的诱惑》1908 年发表在《春天》杂志上，并未引起注意。）

实际上，赫列布尼科夫的作品未必能划入俄国文学的“彼得堡题材”。第一个“征服”他的城市是莫斯科[37]，然而诗人的“莫斯科题材”也很独特：对他来说，重视“漂泊”胜过“忠实”于“栖居地点”。何况“漂泊者”还被一种“渴望”所主宰，那就是不断地思考连续发生的事件。当“对马岛的消息”传到雅罗斯拉夫尔的小村庄布尔马金诺时，他也被激怒了。正是在那里诗人发誓“为死者洗刷耻辱”[38]，换言之，就是寻找“时间法则”，并把发言刻在白桦树上（《斯瓦亚西》；试与诗歌《萨扬》比较，1902—1921）。特尼亚诺夫写道：赫列布尼科夫是“语言学领域的罗巴切夫斯基”[39]。对自己而言他还将成为“时间领域的罗巴切夫斯基”。

就诗人的“自我感觉”而言，1904—1905 年间发生的那些事件和他的“誓言”对他的自我意识和极其个性化语体的重要意义，在某种意义上讲，甚至超过了 1910 年发表的作品。读者未能看到《维德拉的孩子们》，《哭喊的帕尔那索斯》丛书（1913 年 12 月）被书报审查机关查禁了。但是在第一本《评判者的陷阱》里仍然能见到这种趋势：剧本《马尔基扎·代泽斯》里“格利鲍耶托夫式”的诗句和对《阿波罗》的嘲笑，剧本女主人公名字“代泽斯”的“斯”

与她的旅伴（诗人的另一个自我——原文为英语）说话时经常提到的“死亡”的“死”押韵，这样就把“度”的概念提到了首要位置。

剧本《雪姑娘》（《圣诞节童话》，1908年底）反映出赫列布尼科夫早期其他方面的探索，即“模仿奥斯特洛夫斯基”追求民间神话的风格，重视“斯拉夫人伟大”的主题，重视“俄罗斯民族服饰”。在剧本结尾，众人发誓“决不使用外来语”。那时侯，诗人还在《晚报》上匿名刊登“轰动一时”（诗人自我评价）的《斯拉夫学生呼吁书》（《论波斯尼亚－黑塞哥维那大抢劫》）。假爱国主义的调子，几近黑帮分子的泛音一直持续到战争爆发[40]，后来在反战的“超诗歌”《捕鼠器上的战争》（1915—1919—1922）里这种调子消失了。在《和谐世界》（还有《诗人》）里，河流说“我爱全世界”“栗色辫子的斯拉夫女子”，它们跟所有“和谐世界的神职人员”一样，看到了“世界劳动”的壮丽结尾；“自由如普世灵魂之火／前进永不停歇”，坚信“西方的即是东方的”，而且坚信：

词语出自通用的书：《罗斯》。

在充满普希金式潜台词的半谜语似的长诗《乡村的友谊》（1913）的结尾，这种语言还有更深长的意味。在赫列布尼科夫的“围城”或统一思想面前，俄国和俄罗斯人的主题从不退却。

《雪姑娘》上演时，禁止说明这个词的词根源自“西方”的希腊－拉丁语，诗人自己给予解释，用这种办法扩展造词的自发性。词汇学新词法揭示出赫列布尼科夫遗产最鲜明的特点。对20世纪如此罕见的个性化语体（可比较列米卓夫的语体）进行评价就更加困难：自1908年起，赫列布尼科夫就不再使用源自西方语系的“外来词”（例外情况极少）。当然，他不禁止扩充专有名词，对“东方”词汇进行了敏锐的分析。曼德尔施塔姆曾推崇赫列布尼科夫语言的纯净（“语言卫道士”），说阅读他的作品能感受到“最纯洁的快乐”，阅读帕斯捷尔纳克的《生活——我的姊妹》时也有类似的感觉（《诗歌札记》，1923）。

*　　*　　*

随着这样的自我发展，诗人自然而然地成了一个“人文科学工作者”。从1909年秋天起，他已经是历史－语文系斯拉夫－俄罗斯专业的大学生了。他一点儿也没有犹豫，一开始就递交了在东方语言系（梵文文学）听课的申请。可是大学生活与创作产生了矛盾。1911年6月，赫列布尼科夫（交不起学费）被除名。同年10月，似乎是在为了安慰父亲，他还答应考虑值不值得去“考古系”[41]学习，而实际上已经铁了心上“永久性大学”，一边创作，一边完成自我教育。

据杰尼克回忆，赫列布尼科夫上中学时的一篇作文曾经以“独特的词语句式和表现主

题的自由随意"让所有的人感到惊奇。[42] 毫无疑问，赫列布尼科夫最初的文学作品是他12岁那年开始写的鸟类学札记。[43]1904年，喜欢《天平》杂志和索洛古勃的年轻人已经将自己的试笔之作寄给高尔基。[44] 到1908年春天，在拜访《春天》编辑部之前，据卡缅斯基绘声绘色地写道[45]，赫列布尼科夫曾从高加索寄给维·伊万诺夫14首自造新词的诗作("斯拉夫主义者的诗"和其他作品，其中有《那里住着太平鸟……》和《它们的时间掌管人》，但是其中却没有那首著名的《时间中的时间象征……》)。

不久赫列布尼科夫在苏达克跟维·伊万诺夫见了面。最有权威的象征主义者的庇护持续了两年，诗人的创举得到了导师的支持[46]，于是从1909年5月起，赫列布尼科夫进入伊万诺夫的"圈子"，其中的成员给诗人起了一个足以自豪的新名字"维里米尔"(意为"大世界")[47]。伊万诺夫写了一首献给他的诗《致受戒者》。6月10日，准备去乌克兰的赫列布尼科夫把长诗《动物园》的草稿还有题词寄给伊万诺夫。后来长诗正式出版时仍然保留了题词，虽然赫列布尼科夫已经离开了伊万诺夫的"塔楼"，脱离了"诗歌学院"(1910年初)，那是跟《阿波罗》杂志决裂的后果，杂志违背了诺言，没有发表《动物园》。

与《阿波罗》的冲突在诗人的履历中颇为重要，实际上他没有动摇作者坚持个性化语体的决心。临近1910年，他的基本理论已经建立，但是杂志编辑马可夫斯基以自己的批评尺度衡量不予接受，这样一来只不过加快了赫列布尼科夫与日益成熟的立体未来主义者的接近。稍后他承认：

> *我在涅瓦河边被骗了，*
> *因二十三岁而相信了一切……*[48]

在两首讽刺小诗《当着我的面熬松焦油……》和《长腿蚊子二号》[49]里，诗人描绘了与杂志必然决裂的气氛。两首小诗还透露了赫列布尼科夫在"学院派诗歌"圈子里审美观念的孤独处境。"另一个地盘里的宙斯塑像"(沃洛申)，"作家已经把希望换成了/让众人敬重的衣裳"(索洛古勃)，"长颈鹿的崇拜者"(古米廖夫)等等说法使人一望便知其所指。与"巴黎"和结成一伙的"西欧主义"相对抗的是"俄罗斯的巴扬"(参见另一部讽刺剧《马尔基扎·代泽斯》里列利的形象)，维·伊万诺夫和库兹明在剧本中被提及时口吻略带嘲讽。我们注意到，1909年底猝然结束的"安年斯基最后的悲剧"(阿赫玛托娃语[50])成了时代的双重损失："安年斯基/赫列布尼科夫"只想在思维实验方面讨论现象之间联系的丰富潜能，而这表明，赫列布尼科夫已经与那一连串名字截然分立。

由此，在划分赫列布尼科夫的创作时期时，我们可以定出两个"阶段"和两个"基点"：

1. 1904至1905年布尔马金诺村的"赫尔岑誓言"是"时间围城"和"独立"开始的标志。试比较1914年提纲：我们，未来主义者，从"1905年起就奔向未来"[51]。体裁复杂的《埃

尼亚·沃耶伊科夫》(副标题"——虔诚的君主")未完成的片断注有日期1904年，显然，其中作者的"另一个我"(原文为英语)已经自如地、成熟地谈论柏拉图、斯宾诺莎和梅契尼科夫，评判禁欲主义、健康人内心强烈的自我意识(正是这样！)，谈论具有对立审美意识的我及其思想基础。[52] 诗人论理道德意义上的我在稍后的诗作中得到了如此鲜明的体现[53]：

我们是否需要很多？
不：一小块面包即可，
还想要一点儿牛奶，
再加上一点儿盐——
就来自天空这些云朵。

2.1908至1910年——进入文艺界，交往圈子不断扩大；第一批作品发表，迅速摆脱老师的影响，这些老师包括：索洛古勃、梅特林克、伊万诺夫、库兹明、列米卓夫、戈罗杰茨基(他的诗集《春播》)，还有布洛克[54]；与《阿波罗》的冲突，与立体未来主义诗人逐渐接近。一篇《罗曼司》的写作提纲和草稿涉及西徐亚人的世界，弗拉基米尔的红太阳，"民间信仰的圣物"，斯拉夫民族和"我们的当代生活"。作者在一部欢快的幻想长诗《小孙子马卢沙》[55]里"自我调侃地"运用了力所不及的构思。尤其应该指出的是，诗人的"斯拉夫人情感"首先关注的是南斯拉夫人。

1908年，诗人为"自创词"找到了出色的定义："词是绣架；词是纤维；词是布料。"[56] 该定义使诗人跻身于"经典语文学家"的行列。赫列布尼科夫认为，任何一个词都不单单是社会文化造就的一般语言现成的结果(如"纤维"在详解字典里所解释的那样)，而且是工具，是改变已有词汇的手段("绣架"，见："语义辞格和句法辞格")，最后，还是"绣架"与"纤维"协调一致的某种成果，即在动态的文艺和科学启发法的各种语境中的"布料"一词(话、话语)。但是罗巴切夫斯基各部分相关之度的思想已经将赫列布尼科夫带得更远，带往"造词法典"，它的体系、辩证法、学说，带往"星星语言"的开端和时间"围城"。而"自创词"观念和全体地球人的统一语言，诗人还将穷其一生使它们更准确。词、度、运动、时间、数等词根的个性成长，在其个性化语体中是不言而喻的。

对所谓两个"基点"的解答，最具说服力的是诗人出色的文章：《去墓碑上读吧……》(1904年底)和《斯维亚托戈尔之冢》(1908年底)。

* * *

战前岁月似乎全然被赫列布尼科夫在"希列亚"团体的一批朋友以及接近这一团体相的艺术家的各种发言所填满了，诗人和所有能够帮助他出版诗作的人建立了联系。因此，

1913 年,吸引他的是《斯拉夫人》报(圣彼得堡),他在这家报纸上发表了一篇很有原则性的文章《论拓展俄罗斯文学的界定范围》(号召拒绝"俄罗斯文学人为的狭隘性",因为现有的文学几乎涉及不到欧亚大陆的许多领域,涉及不到俄罗斯历史与栖息在俄罗斯土地上的各民族人民的某些时代)。晚期斯拉夫主义或"强化德意志主义"的调子还鸣响在《何谓乌戈尔-罗斯人》和《西方的朋友》两篇文章中。[57] 短篇小说《煅冶的心》歌颂了黑人山民的英勇,赫列布尼科夫早就对这些人产生了兴趣。[58]

得益于出版商克鲁乔内赫的热心帮助,他在未来派的成员的诗集之外发表了一些作品,如和克鲁乔内赫一起写成的长诗《地狱里的游戏》(1912)(因受普希金《地狱里的诗》的残稿片段的启发而写的[59]);诗作《哦,陀思妥耶夫斯基式疾驰的乌云!……》(1909?;在这首诗中普希金的音调与丘特切夫的名字"毗邻"出现)和《我们想对群星以"你"相称……》(1910;没有全部写完)收入作品集《尘世绝路》(1912,石印出版[60]);诗作《山雀》(异文)和《绿色的林妖……》收入诗集《古老的爱情·轰然倒下的大树》(1914)[61]。

1913 年夏,讨论了筹建"未来人"剧院的设想。赫列布尼科夫尽管未能出席克鲁乔内赫、马列维奇和马丘申在彼得堡近郊为此举办的聚会[62],但他对此创意做出了积极的反应,并且在 8 月就提出建议开列新学科术语清单,使用地道的俄语词取代"西方"戏剧术语:作者、戏班、剧院、导演等等。在歌剧剧本《战胜太阳》(圣彼得堡,1913)出版时,增加了"序幕"——《黑色创作之消息》,其中充满了诸如"在'未来人'剧院里有自己的提词者"这样的句子[63],标题中的造词因素被一种阴郁所强化,同时信息本身又强化了剧本和"序曲"以及《胜利》的荒诞:因为诗人在 1917 年写的《赤裸的自由向我们走来……》一诗中,已经像赞美太阳那样歌颂掌握自己命运的人民;后来,是他本人向太阳发出命令,指出了他们思想中的急剧转变(指的是已经发现的"再造世界的规律")[64]。

1913 年赫列布尼科夫与克鲁乔内赫共同署名的两份宣言《词是这样的词》、《字母是这样的字母》[65] 常常被人不加分辨地引用,尤其是第一篇宣言,但赫列布尼科夫是否参与了两份宣言的拟定却令人怀疑。他并不完全相信这位朋友。写给克鲁乔内赫的诗语调平和,其中有这样的诗行[66]:

> 你机敏地捕捉别人的想法,
> 总想达到极致,直至自杀——

他忘不了,这位诗人"最爱搬弄是非,尤其爱恶作剧",又往往"充满柔情"。的确,这是个"油滑的诽谤文字的出版商……,/ 但生就一双少女的眼睛"。

从 1910 年起,赫列布尼科夫常常去赫尔松近郊的契尔尼亚克镇主动拜访布尔柳克兄弟,希望"希列亚"的成员能理解他的追求,不要介入立体未来派的争斗。他高度评价达维

德·布尔柳克的作用，称他是组织者、宣传家、出版家。试比较《布尔柳克》(1921 年秋)一诗中的“总结提纲”：

> 风景如画的村社奇异地夭折，
> 预兆着自由将挣脱枷锁。

1912 至 1916 年期间文学社团的相继“夭折”与身为编辑的布尔柳克有着直接关系。他“编辑”了许多文集，但价值参差不齐。赫列布尼科夫的小册子《老师与学生》在他的帮助下得以问世。在他的帮助下，赫列布尼科夫的作品相继收入《给社会趣味一记耳光》、《评判者的陷阱》、《三人书》、《残月》等文集。1914 年布尔柳克出版了他的一卷《论创作》，准备出版“全集”第二卷，用他的话说，他毫不怀疑他所经手的文本，“其重要价值现在还不可能被人理解……”[67]

但是，出版作品将作者“完全排除”在外[68]，布尔柳克本人也不能保证使文本免遭粗鲁的歪曲，对作者的手稿任意篡改为所欲为，这激起了赫列布尼科夫的强烈抗议[69]，他自己准备好并且经过审读的手稿，没有一本能够出版，这在 20 世纪是极为罕见的现象。赫列布尼科夫非常规的用词手法可能为布尔柳克提供局部辩解的理由，因为作品是在刹那之间完成的，而其潜在的未来“历时性”取决于诸多因素，才能使文本的潜能自行消化。为此，他常常注明赫列布尼科夫超文本构思动律中新的发挥。提纲写道：“他所发表的东西完美性只是一种假象”[70]，是一种过度的夸张。借助于浓密的“假发”，布尔柳克对于诗人来说成了一个“淡蓝眼珠的人”[71]。

马丘申经手出版的情况较为顺利。他听取了赫列布尼科夫的执意恳求(不顾布尔柳克与卡缅斯基的阻止)，将年轻的“小俄罗斯女人米丽察”[72] 的诗收入了《评判者的陷阱》第二辑，出版了他的诗集《1915—1917 年战役·战争的新理念》和《世界计量时》(彼得格勒，1916)[73]。马丘申是赫列布尼科夫在古罗死后所写下的著名信件(自 1913 年 6 月 18 日起)的收信人，古罗受到诗人很高评价。这封信的内容与整个文体描绘了作者的形象，温柔、明晰与细腻的深邃情感表达得罕见的完美，使得伦理道德、心理感受、审美情趣达到了和谐统一。[74]

1914 年 1 月马里内蒂的俄国之行，导致未来派成员的分裂，同时加速了“希列亚”的瓦解。马丘申[75] 回忆道，在圣彼得堡马里内蒂的讲演会上，素常冷静的赫列布尼科夫“非常气愤，差一点儿把讲演会的组织者库里宾揍一顿”。诗人在讲演会上散发传单，传单最后一句话是：“殷勤好客的绵羊缀着奴才的花边。”第二天，马里内蒂说出了庸碌无为的饶舌鬼和再见吧，草包！这一类的粗话，赫列布尼科夫宣称：“从今天起我跟'希列亚'没有任何共同之处！”[76]

也许，后来(在长诗《奥列格·特罗波夫》中)提到“拉辛手锤之争时”[77]，他在记忆中还保

留着这一幕情景的鲜明印象，但已经不再生气，他与“希列亚”团体毕竟还保留了某些“共同之处”：1914 年他的诗集《Р я в》、《选集》和《创造》问世。战争使他们团结在了一起（就像《给社会趣味一记耳光》问世那年），依旧准备“站在刻着我们一词的巨石上”。

“同志与朋友”的主导语调终究还是破坏了（诗《七人》，1912 年）。战争开始前夕，赫列布尼科夫一边在长诗《森林的恐怖》（1914 年夏）中评论“流浪狗”的生活，述说自己在这“恐怖”中的地位，一边平行对比了（并非刻意地）自己（在《流浪狗》中与他比肩同立的“因荣誉而大汗淋漓的朋友”）与（突如其来、有失公正，但同时很能说明问题）“被朋友们压制”[78] 的加蓬牧师。他指出：“这里是胡说八道，那里成荒诞可笑，/ 器具丁当作响，一个个熠熠生光。”同时他也不原谅自己，自己的内在危机：“像一匹脱缰的野马 / 这一年忘记了我是谁。/ 但是很晚，很晚敲钟，/ 就让歌声掩盖诺亚。”他的讽刺是对自己而发，略带苦涩，然而无情：

险些丧失了自己的良知，
但有的是体验填充故事。

但并非总是这样：“也曾抓住普希金的腰带。”（此处的自我嘲讽源自对“当代轮船”的复杂回忆：诗人“从轮船上”抛出的“并非真正的”普希金，而是被 1910 年代庸俗化了的与自己心灵很亲近的形象；这一点已被遗忘。）他希望——

就将这样的言语
还给俄罗斯的名门望族，
好让夜莺的啁啾与漂泊
在那里像江河流淌。

“流浪狗”的地下室，“这一皮条客”，对他来说成了“棺材的拱顶”——诗人依旧是鲜活的“白桦，这棵白桦的太阳穴 / 留下了一道创伤”（依然是 1904 年发过“誓言”的那株白桦）。他从“流浪狗”的胡说八道中寻找（“像为篝火寻找枯树枝”），显然像某些人从“花哨的交谈中”找到了一点他所需要的东西。《森林的恐怖》原来并非完全不能穿越。然而诗人保留着对“朋友们”（亦即对“人们”）的谴责，原因是他在寻找，却没有一个人真正地将他寻找[79]：

但在寻找火的人们中间，
人们啊，请把我也寻找。

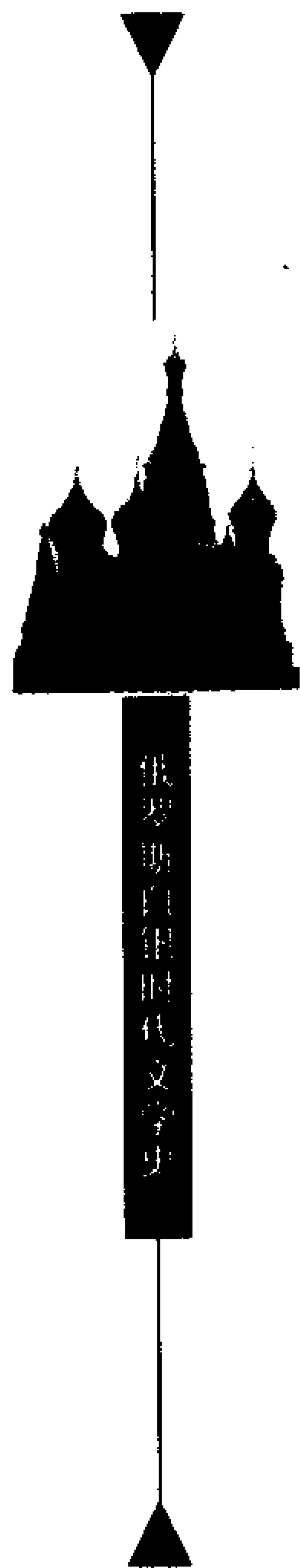
许多人都按自己的想法看待他，这些人既有“希列亚”成员，也有参加马雅可夫斯基和

布里克夫妇的宴会而结识的人。与他接近交往的方式各不相同,有些时间很短暂,有些维持的时间很久。这些人当中有阿谢耶夫、佩特尼科夫、彼得罗夫斯基和特列季亚科夫,画家鲍·格里戈利耶夫、塔特林、冈察罗娃、菲洛诺夫和马列维奇,西尼亚科夫一家和布鲁尼、叶甫列依诺夫、梅耶荷德、依夫涅夫,作曲家卢利耶,稍后还有画家叶尔米洛夫、杜勃罗科夫斯基和斯帕斯基,工程师安德利耶夫斯基,年轻人利塔·莱特和沃洛佳·别斯苗尔特内以及哈里科夫"公社"[80]的其他社员,乌乎特玛斯的年轻人,伊萨科夫一家和曼德尔施塔姆一家,无所顾忌一直忠实于赫列布尼科夫的米图利奇等。

再一点值得思考的是赫列布尼科夫对他所遇到的流派及其价值的探索。这关系到诗人与叶赛宁、马利延果夫、博布罗夫交往的时间背景问题。"希列亚"成员与谢维里亚宁关系破裂一年后,赫列布尼科夫忽然对这个名字产生了兴趣(尽管一语双关的俏皮话伊戈尔·乌绥普良宁有可能出现于这段时间,出现在 1915 年[81])。

像普希金一样多情的赫列布尼科夫一生经历过多次恋情,他没有找到生活中真正的伴侣,再说有哪个女人敢把自己的生命托付给一个"狂者"呢?

赫列布尼科夫具有悲剧意义的"孤独"(《孤独的戏子》,1921—1922)是无与伦比的"狂人的孤独,但也是引人入胜的孤独"(阿赫玛托娃语),诗人拥有许许多多倾心于他的读者。他在燃烧,身上发出非凡的光焰,具有了进退自如的适应能力,找到了他所寻找的"命中注定的交谈者"(曼德尔施塔姆),这决不是一件轻松的事。



* * *

1914 至 1915 年间,赫列布尼科夫一度痴迷于反泛日尔曼主义、反泛斯拉夫主义的理论。《斯拉夫人驱逐德国人》[82]与《关于风暴战争的训喻》[83]相呼应。马丘申珍藏着这份训喻,但没有将其发表。还有一个回响着"爱国主义"情调的片段,标出的日期仿佛竟是 1916 年。[84]

1915 年夏天,赫列布尼科夫居住在莫斯科郊区米哈列沃村布尔柳克家的别墅。他按照自己的生活习惯,常常在夜间工作。在布里克夫妇举办的一次"周六朗诵会"上,马雅可夫斯基称赞赫列布尼科夫为"俄罗斯诗歌之王"。诗人指出,临近新年,"奥西普·布里克提议为时代之王赫列布尼科夫干杯"[85],他半带嘲讽地说:"我爱恭维人。"[86]与此同时,1915 年初,诗人以"无忧无虑的戏谑笔法"[87]写他的中篇幻想小说《卡》,作品中又出现了神秘的"卡"那"非洲的声音"(依据《斯瓦亚西》)。"卡"象征着生命力,是故事叙述者 – 主人公的同貌人:在小说中古埃及神话、未来的 2222 年与彼得格勒的现实奇妙地交织在一起。11 月份完成了剧本《死神的错误》(这是跟布洛克和索洛古勃的死亡观念以及克鲁乔内赫的"歌剧"进行争辩)[88]。

就在那个时期,未来派的出版物中发表了他许多带有明确反战性质的文章,这些文本后来被收进超长诗《捕鼠器上的战争》,其中有这样的诗行:

布良斯基一家衰落，蒙塔舍夫家孩子成长，
已经没有年轻人，已经没有我们，
晚餐时边吃边聊天的黑眼睛国王。
要知道，他很高贵，我们需要他！

还有“人们，要记住，人有羞耻，/ 你们在西伯利亚缺少木头拐杖。”这两行早就被人引用过。不过，超长诗另外一些性格完全不同的形象也刻画得相当有力：“美女玛利亚维娜”和“马雅可夫斯基富有感召力的歌”，“二十二岁年轻人亲爱的国家”和

你们严厉，你们充满灵气，
我是多瑙河，你们是维也纳。

以及二月革命颂歌，《赤裸的自由向我们走来……》和《今年的秋天如此胆怯……》。超长诗的自传性根基催生出的只是各式各样的新芽。多维形象与立体自由诗体的时空关系要大于二十个甚至没有标足编码的诗节，以至于非常明显地看出，作者观念与精神的魔术本身蕴藏着国家的生命和冲破劫难经久弥坚的意志，“把战争淹没在墨水瓶里”。

自1916年4月起，诗人经历了整整一年当兵的考验，作为察里津预备军团的普通士兵，经历了以列队操练为形式的“各种行罚和拷打”，住过收治“疥疮病人”的小医院、喀山的战地医院、阿斯特拉罕医院，“在神经病患者当中过了三个星期”，在萨拉托夫城下第九十预备军团当过列兵…… 军医科学院的编外副教授库里宾，某种程度上对减轻这个士兵的痛苦命运起了重大的作用[89]。直到1917年2月之后，诗人才获准了五个月的假期，立刻动身去彼得堡，途中，被怀疑是临阵脱逃，甚至被关进了禁闭室。

还在1916年夏天，赫列布尼科夫就通知马丘申，说他“对词与数字有许多见解”[90]，《论词语》寄出去参与“星光语言”的构建。他赋予词开头的第一个辅音以意义（而后在词的任何一个部位）。这种思想在《世界的艺术家！》、《我们的基础》（1919）、诗作《论艾里（Эль）》（1920）中得到了概括的体现。在《赞格济》（1920—1922）中音位（也就是“准词素”）的特殊意义以美学意蕴的象征形式出现：Эль 象征民权主义，Гэ 象征高峰或最高政权，Эр 象征崩溃、战争、革命，而 Ka 则象征“带枷锁”的停滞。《拉多米尔》一诗可作为典型的参照：

日尔曼的 Г 坍塌了，
塌陷的还有俄罗斯的 р。
于是我在雾中看到了 л，

夏至夜晚的熊熊大火。

就在那封信里赫列布尼科夫宣称“跟与我争执的人讲和,不然大家就各奔东西”,同时提倡“大家共有的文集”,包括克鲁乔内赫、马雅可夫斯基、布尔柳克和“我”。一年以后他又重提这一想法,却以卡缅斯基取代了马雅可夫斯基。看来,言者无心:他在《虎背上的莉莉亚》(1916 年末)一文中把浮云似的马雅可夫斯基写的《穿裤子的云》叫做“闻所未闻的玩意儿”。

1916 年“人群的围攻”并没有中断。1915 年诗人写了结构体的“怒吼诗”《我们和高楼大厦》,献给“亡者的城市”和“贪婪和愚蠢的联盟”,盈利的楼房,“带老鼠洞的房屋”,“屈从愚昧与他人意志的‘怪物’……”,诗中出现了某些或联合或对立的“未来主义者幻想出的奇观”—— 桥楼,白杨树楼,毛发楼,薄膜楼,书楼,“残骸楼”和“透明的蜂房楼”。这些地方(《未来的城市》与《未来的莫斯科》,1920—1921)借助直升飞机塞满了玻璃小房子;“私人建筑”被严格限制,并被指定为“某个不确定的城市”的蜂窝支部(街道的闯荡者,和“享有股份的同人”随着时间的推移将成为国家的当权者,照作者的说法,就是“国家的缔造者”)。那时候,赫列布尼科夫在《论研究神话的益处》一文中,用飞机比喻古代有关飞毯的幻想,用以解决他所期待的未来“把所有国家联结成地球公国”的心愿。《伊朗歌谣》(1921)只是巩固带有忧郁之情的幻想蓝图:

我相信展望未来的童话:
先是童话——随后变成现实,
然而当轮到我的时候,
我的肉体成灰早已消失。

还在当兵的时候,赫列布尼科夫就曾劝说库里宾加入“317 成员社团”。原来(在从“疥疮病医院”寄出的信中)他就曾透露过他的“时间独立国家”的思想。这个社团里联合了从“有产者”当中分离出来的人,“有发明创造能力的人”,由“未来主义者”临时变成的“火星人”(宣言《火星人的号角》,1916 年 4 月,提到了威尔斯)。在这个国家,“时光繁盛,宛如稠李花”。诗人没有把“长辈”与“过去时代的人”等量齐观:库里宾与威尔斯比赫列布尼科夫年长许多。他在《写给两个日本人的信》中提出了新的纲要:“如果有祖邦这一观念,那么也就有子辈这一观念,我们将同样珍视这两种观念。”诗人急剧地转变了对“老年人”的看法,再也不回忆“二十二岁年轻人亲爱的国家”,现在要明确的是自己“捍卫伦理道德”的立场。

1917 年 2 月以后,赫列布尼科夫很快(在两个编辑部)写下了《地球主席呼吁书》,其宗旨在于由各个民族与文化的活动家建立一个共同社会,这些活动家明白,“时间公社”跟

"过去的国家"以及名为"战争与K"的商贸大厦之间并不存在对立，目标是造就"科学构建的人类"以及"鄙夷钱财的高尚情操"（见诗人《想像的政治经济学》）。如果达不到这个目标，人们将把任何"空间国家"的"颌骨弄得咯吱作响"。

《呼吁书》的句式贯穿着隐喻和荒诞：

> 为什么祖邦变成了吃人魔，
> 而国家成了他的妻妾？

或者：

> 就这样，掷出挑战的手套，
> 三个词：
> 地球的政府。

这种激情使人想起富有激情的《给社会趣味一记耳光》、诗集《怒吼！》、诗歌《我们想对星星以你相称……》（1910），最为接近《捕鼠器中的战争》一诗的激情，正是从这里产生了《呼吁书》的构想。

毫无疑问，《呼吁书》具有"乌托邦"的色彩，依然囿于过去的观念"乌托邦的——科学的"，"未实现的——真实的、实用的"以及"乌托邦——反乌托邦"的逻辑。但是，恰利科娃[91]的作品问世之后，在记住"乌托邦"与"神话诗歌因素"（作为假定的同义词）的同时，更重要的是分辨已经成为诗人原则性范畴的想像的本质。

他笔下的"乌托邦"是研究完整的统一体的各个方面及其发展变化的艺术方法。"模式化的想像"、科学知识的"诗意化"以及自身的"审美意识"帮助诗人找到了"乌托邦"的体系。他对新词语的想像无与伦比：从幻想宝库[92]、幻想创造（源自诗《火神!火神!》，1908）、幻想家布尔柳克的形象（1921）[93]，一直到最后《未来的悬崖》（1921—1922）："我们的土地将是伟大的梦想。"[94]

破解"乌托邦思想"中的《地球政府》这一主张无须花费多少气力。但作为确定的"预见未来"[95]，作为俄罗斯思想（用陀思妥耶夫斯基的话说是"人类的联合"），"走向世界大同！"（按照斯克利亚宾的说法[96]），走向"相信人类的人类"——地球主席的思想既准备寻求"民族的理想"，还要探索通向"全新文明"的道路（照莫伊谢耶夫、丹尼洛夫－丹尼里扬的观点），再就是探讨激发"未来波涛"可行的方法（符合后来的社戏设想。照赫列布尼科夫在《斯瓦亚西》一诗中的说法，"…… 未来是创作的祖国"）。

"317社团"以及"地球主席们"的思想，诗人后来再未放弃这种见解，迫使我们审视

1916 与 1917 年,作为他创作分期的第三个“切入点”。

* * *

对于尼古拉二世的逊位诏书,诗人以《人民举起最高的权杖……》做出回应。

1912 年诗人在《斯瓦亚西》一诗中“预言”了国家将于 1917 年崩溃,并把这称为“辉煌的成就”。但更让人惊讶的是他顺便做出的预测(1916 年底的一封信):“假如外部战争没有转变成内战的死水,这只不过是一年半的时间。”[97] 关于这场“死水”的威胁好多人都说过;但这种预言的精确性(不是一年,也不是两年,恰恰是一年半)从何而来?似乎还没有找到“时间的规律性”……

同样的敏锐性使赫列布尼科夫于 1917 年 10 月 25 日来到彼得堡,过了经过计算的日子,他到了莫斯科。在那里,冒着流弹,不顾封锁,几次被阻止、被搜查,但他“有一天深夜沿着花园街走过了整个莫斯科”[98]。我们发现,1918 年 1 月他甚至观察到了苏维埃政权在阿斯特拉罕的胜利(特写《谁也不否认那件事……》,1918)。[99] 今天类似的近乎是采访记者走南闯北的渴望可以说成是对“热点”的向往。1918 至 1919 年之交赫列布尼科夫最后一次去了阿斯特拉罕,与《红色军人》报积极合作。而在 1919 年春天他已经离开莫斯科,再度去南方,去哈里科夫,他以为那里不会挨饿。诗人在那里经受了巨大的痛苦:“政权更迭”,体验了疯人院的恐怖(这是“萨布罗夫别墅”的绰号),忍饥挨饿,得了两次伤寒。1920 年 2 月 23 日在写给布里克的信中他写道:“太可怕了。”[100] 然而,正是在哈里科夫(他在那里住了一年多)开始了他 1919—1922 年间令人难以置信的创作高峰。

这里几乎所有的作品都证实着他创作激情的高涨。主题、思想、体裁越来越丰富多样,时间进展更注重细节,更加相信想像的力量、相信未来、相信人的“羞怯感”。诗人将自己的“围城”修建得更严密,最后三年依靠自己与社会的经验,力求使作品成为一个综合体。因此他有机会对自己的创作进行较为深刻的反省,并且在创作中“知识分子情怀”与“感情的因素”达到了进一步的交融。正是在这里他写下了自己“最优秀的”作品(他自己评价)——长诗《诗人》(还有另外一些:《狂欢》、《美人鱼》、《美人鱼与诗人》和《春天的圣诞节》)。

这首长诗的构思诞生于“萨布罗夫别墅”。在那里他得以躲避邓尼金军队施加的威胁。这座“别墅”在长诗《迦尔洵》中曾经描写过(“半是铁皮的房子……”)[101];稍后,作者借助“群众”之口说出了“兵役的疯狂”,那些人并不理解赞格济;另外的形象:“在雪野的大道上,/士兵横躺竖卧像无用的劈柴,/死尸像木头堆积到天花板。/往日的学校一片寂静。/哪里是疯人院?/在墙壁里边?还是在外面?”——这里无须注释就能明白。诗人进一步表达了自己的信念:“地球的建议,/飘荡在国家上空。”

长诗《诗人》一开头出现的一年四季交替就确定了更迭演变的思想,承袭“普希金的抑扬格”,接下来常常出现不规则的语句,时不时冒出带有红色的词,或采用“明亮的双眼

(очи)与夜晚(ночи)"押韵的韵脚。"圣诞节狂欢"的场面,如同主要的形象——美人鱼(作为调停者诗人的论敌)和圣母,在长诗结尾被宣告成为"姐妹",这在后来的超长诗《闪电姐妹》中得到了呼应。[102] 狂欢化情节是赫列布尼科夫很多诗作的特征,比如诗作《劳动节》(1920),《劳动的新罗斯》(1921),在"由小变大"的规律中都能找到狂欢化情节。[103] 不过,这里熟悉的人物,如美人鱼和诗人,都是作者着力反思的对象。

温柔的雪姑娘与幻想的仙鹤,侯爵小姐戴捷斯(还有她的旅伴),可笑的小鬼,卖弄风情的维纳斯(去萨满巫师家做客),伊万还是没有兄弟,如同失去翅膀的鸽子(长诗《乡村友情》明显带有"普希金风格"),这些形象以不同方式离开了读者的视野,其他一些形象正逐渐消失。荒诞的《火车蛇》(1910)还留在镜头中,不过它像"纸龙"一样很快就会被讽刺击败。在诗《贫民窟》(1910)中,鹿变成狮子格外神奇,这件事意味深长,但毕竟是个人的讽喻。

这里的主要人物外表没有什么变化,依旧沉湎于个人与这个世界的"关系"中。受到共同誓言约束的诗人("追求韵律和谐的囚徒,/远离了快乐,沉思的俘虏","为某种幻想而惊喜"),美人鱼(她的心中有"某种/让智慧惶惑的东西";她觉得,只有诗人期待着"学术圣火的节日",而她,"波浪里的居民","远古世界"的孩子,因"理性思考"而被磨成了"白色齑粉",因而特别害怕——引起她的委屈与嘲笑:"给你的树墩戴上花环,/请把我写进崇拜者名单!"),沉默的圣母,遭受驱逐,命中注定像美人鱼、像诗人一样漂泊("但女乞生就圣洁的脸,/像天空一样开朗一样蓝"),这些象征性的形象体现了现实世界的多维性:比率(诗人的"沉思"、"智慧"),情感,多神教神话诗歌("水的新娘")和东正教形而上学的崇高("群星的新娘")。在长诗的结尾这些形象仿佛和读者化为一体,恰似一张神秘而又清晰的照片(类似提出的问题,但答案暂时却无处寻觅):"像家里夜晚的幽灵/长椅上冻僵了三个人"。

长诗《三姊妹》(1920年3月),叙事的情调全然不同,舒缓,平稳,像"叙家常"一样。诗人自由自在,休息的时候即兴为女主人——西尼亚科夫家的三姐妹画像。1922年,诗人在长诗《蓝色的枷锁》中重新塑造了三姊妹的形象。长诗的标题取自三姊妹的姓,符合"星光语言"与"时间规律"的要求,就像"精神升华了的卡"和"天堂里的木桩",世界的轴心——跟这个标题对立的是1917年抛来的枷锁,是"肮脏的""卡"想要的那些"棍棒",是一群"死硬顽强的未婚夫/挑动战争的强悍的大人物"。把两部长诗联系在一起的特殊纽带是回忆。第二部有关莫斯科的长诗,源自第一部有关哈里科夫的长诗,两部长诗主人公的经历拥有共同的根基,因此回忆的词语也很接近。《蓝色的枷锁》描写的是"旧俄的警察":"口哨响在耳边,因为写的是生动词语,/而与此争吵的是法律";"我相信:世界的理性,/地球远比大脑更宽阔"。诗句严肃,但是诗行前面却是快乐的引语——关于美丽的波兰女人,记忆明亮又欢愉:

奴才！去禀报，
太太摘采了许多樱桃。
快叫人把毯子拿过来。

与《诗人》同时产生的还有长诗《森林的忧愁》，就格调而言一点也不像《诗人》，就情绪而言，与《迦尔洵》构成鲜明的反差，诗中欢腾的大自然充满了光明，“呼喊着让人躲避”，甚至比宣扬多神教的长诗《维拉与林妖》(1912)更富有田园诗的情趣。出场人物(原作为英文)有风神（“轻浮的负心汉，/给他的不是花环，是笞帚”，这个“总爱撒谎的人”)，维拉被他欺骗；爱慕维拉的有林妖、美人鱼、老翁、渔夫、少女以及为长诗加冕的清晨之神作者运用了他所喜爱的交叉韵律(扬抑格占优势)，但常常使用“语音相近的词语”。“幽灵与巫师的时分”被劳动的白昼替换：“一切都静悄无声。/在村庄，在遥远的打谷场/连枷在连续敲打。”

长诗《三姊妹》(以及跟它相近的诗歌《我和你》、《勇敢点，勇敢点，闲暇的心灵！……》[104]，还有独特的长诗《森林的忧愁》)是国内战争白热化时期自然而然的舒缓消遣。这位未来主义诗人的抒情方式，通常体现在与“史诗”的奇妙融合，而对文本的体裁形式属性则往往不予重视。这样的“抒情诗”他并未列入自己的重要“围城”的范围，显然出于一种信念，那就是对于“心灵”、“情感”、“灵感”或者“潜意识”的创作说来，崇高的思想是必不可少的条件，这是众所周知的道理。以《斯瓦亚西》为例，尤其强调上述因素的作用。不过，对于赫列布尼科夫“抒情”“围城”的主题，至今还没有人研究，大概是过于深奥难以理解。

攻下“史诗性围城”当然是主要任务。但是，也不能忽视“抒情诗”以“抒情”的表达手段揭示史诗“内容”的作用。抒情诗多次破解了“渴望的睫毛闪烁的意念”(1918)或者“谚语及绕口令的春天”(1919)，使它们解脱了史诗“谜团”的“缠绕”而显现出本来的含义。这一点抒情诗取得了进展，但是对成语“词的围城”，“抒情史诗围城”，诗人一刻也没有停止过进攻。

如果没有语词创新(意志与益处的混合体“вольза”，或羞愧的土地)，没有“星光语言”或“声音模拟”(《天空的擦痕》，1920)的实验，没有对“禽鸟语言”(见《赞格济》)和“扎乌米”——“超智慧语言”的思考[105]，没有借助近音词或“痴迷往昔者”的手法探索“词义扩展”(各种类型的比喻、隐喻，甚至“印章式的摹写”)：“马蹄踏踏/沿着田野奔向白杨”；“春天的烟呼唤蜂蜜/人群与蜂群相继而行，/飞往这里，如飞入白色房屋”[106]等等。没有上述的种种努力，诗人探索独特风格的一系列追求就难以实现，他穿越时间、数字和纷繁的“史诗围城”也就难以取得进展。刚性与柔性词语，赫列布尼科夫同样珍视，但在具体实践中更多地采用“柔性”词语，如：寻找柔情的(太平鸟)、柔和的(花边)、音韵柔婉的(曲调)、嗓音轻柔的(普希金)、柔情汉(男人)等。试比较温柔的尼日尼(1918年诗人到过这个城市)。

*　*　*

如今展现在我们面前的是那些岁月诸多文本汇聚成的罕见的星座：《战壕之夜》和《拉多米尔》，超长诗《发端于蜂胶》（1919—1920—1922；其中包括：《唯一的书》、《亚洲》、《哦，亚洲，我因你而憔悴……》、《当代》），同时创作的还有长诗《石像》（1919 年 3 月）和《契卡主席》（完成于 1921 年秋）[107]。这些作品与文章《我们的理由》（1919 年 3 月）以及富有戏剧性的长诗《苦与笑》（1920 年 6 月；后收入《赞格济》）一起，构成了星斗密集、非同凡响的银河系，汇集着丰富的文本、观念或深思，体现着它们或“强”或“弱”的交互联系与作用。

我们试图从这一高强度创作领域概括出它的“非诗意的本质”，得到的大致是这样几句简练的总论：

——没有必要刻意寻找赫列布尼科夫在哈里科夫期间，甚至再晚些时候的“主要”作品。他的创作“中心”往往是他此时此地正在写的那个文本。《赞格济》和《命运榜》成了他总结性的作品。但这两部作品还不能包容作者最重要的思想。在确定《赞格济》篇幅的时候，他的犹豫很能说明问题：诗人并不清楚值得给予综合的那些作品之间的全部联系。

——哈里科夫时期，按照作者的理解，是他最伟大的发现的前夜，那就是发现了“时间的基本规律”。是前夜，但还不是转折本身，转折出现在巴库（1921 年末），随即开始追求最符合心愿的个人语汇与个人风格：导致新语调的亢奋；新的自由诗体（或者依据另外的尺度，追求新的三音节诗格；下面还将涉及）；导致诗人围绕世界与历史探索那些“永恒”的问题，分析那些问题之间新的关系以及孰轻孰重的比例（就像他一直探索语言一样）；一方面，是大量的找到的答案，另一方面，严谨的体系渐趋稳固，但这种体系却又不断引发出新的问题。

在巴库，赫列布尼科夫在札记中写道：“1920 年 12 月 6 日心头得到了轻松：时间……空间的对数。”[108] 在哈里科夫，还仅仅是对轻松的预感，“对数”，当时还仅仅属于猜测。

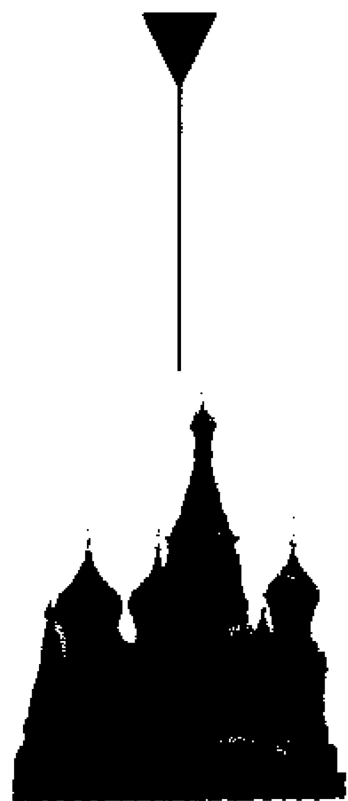
札记中还有这样的文字：“关系越复杂，数字越简单”；“我像只公猫，盯着数字，直到耗子从眼前跑过”；“我沉醉于数字”；“1 VIII 20 对词义的感情全然消失。只有数目字”；“1920 年 8 月 7 日我梦见了拉格朗日和欧拉来访”[109]。《拉多米尔》写于 5 月，回文长诗《拉辛》写于 7 月。6 月 15 日起开始了“数目字时期”。从巴库札记中我们已经知道这个时期何时结束：“1921 年 3 月 14 日，星期天，从数字转向词语。”[110] 一个特殊的创作时期就是这样被发现的，有半年多时间，诗人“忘记了音韵的世界”，他就像给“燃烧的数字篝火送去的干树枝”[111]。

当然，他坚信，“高尚神圣的话语”会回归于他。更何况这种话语的基础都将在为未来的《命运榜》等一切涉及“数字”的素材中得到体现，而诗人并没有中断《发端于蜂胶》的写作。[112] 与《命运榜》构思同时进行的“超体裁”实验衍生出《赞格济》的最终风格。因此，

就本质而言,"干树枝"与"数字篝火"的形象终究有些言过其实。

这里所说的最主要的东西,醉心于学术氛围钻研时间和语言,脱离现实,对于赫列勃尼科夫说来,都是行不通的。以存在主义的苦行僧生活为屏障(故作癫狂,日常奉行自我牺牲的精神),忘却博大的世界,忘却此时此地,挣脱兵营或"碉堡",与社会固有的体制断绝关系,同样是不可能的。——诗人周围的广大"群众"都了解自由、平等、博爱问题,深深地受到吸引。

现在谈谈"接受十月革命"的问题。无论二月革命,还是十月革命,诗人都予以"接受"。自1918年起,在莫斯科,在阿斯特拉罕,在这里,在哈里科夫,而后在巴库和吉兰,诗人都主动与苏维埃合作(1921年他还跟随红军部队开赴一个"热点"——在一个风狂雨急的黄昏奔赴与伊朗接壤的一个临时共和国去支援穆斯林什叶派教徒),然后又回到巴库,到过热列兹诺沃茨克,在五岳城当过罗斯塔分社的夜间值班员。他一直合作,虽然曾经有不同的思想,宣扬过变更方向的观点,有自己的世界建构的模式——自成一体的"赞格济思想体系"。外表看这一体系似乎接近欧亚主义,但实质上与那种主张,与路标转换派思想,都相距甚远。



《战壕之夜》一开始,作者完全像个"过去的步兵",看着"石像",意念或本身都处在"红色战壕"里,听着《国际歌》的歌声(如同"国际的巨浪/将夜晚的草原拥抱"),并且沉思着,者说在睡梦中痛苦地思考(暗示做梦可以"躺着"说梦话,可以"诅咒骂街!"),想着谁将在军事斗争中获胜,谁就是"沙皇的奴隶"(换句话说,就是那个没有被点出名字的邓尼金,或者是那个"被劳动视为朋友的人")。如果说诗人想再次听取"地主老爷"和"一百个民间的刽子手"的申辩,邓尼金却默不作声,他听见的是长诗《现今》(1921年11月)中苏维埃大公的独白:"人民造就了我们,推举了我们。/那好吧,你来行刑吧,人民!"——他愿意接受"命运严酷的旋律"。

从《战壕之夜》不难发现帽圈上带"红星"的"军人们"的论据。在《拉多米尔》那些概括性的形象身上,长诗出版时,这些理由变成了以"你"称呼的命令式,近似《国际歌》的曲调和节奏,有时近似无政府主义者的口气,读者很难把长诗结尾有名的诗句与作者的语言区分开(标点相当怪异!):

不用粉笔,用爱情
绘制未来的,图纸。
飞至床头的命运
把聪明的麦穗压低。

作者从琐碎的事件中知道群众"反邓尼金"的仇恨情绪——证据是"街头巷尾的议论

和民谣”，是来自彼得堡热土的“用肚子思考的思想家”，或者是“干粗活的老百姓”，他们反对“高官显贵”、等级悬殊并争取平等[113]，再不就是渴望“神圣的抢劫”，像拉辛与普加乔夫时期那样，“争取民众的利益”，做“神圣的杀手”，或者按照《夜间搜查》（1921 年 11 月）中水兵和全体兄弟的想法，依靠“神圣的 / 大规模洗劫的自由 / 用棍棒 / 战胜吃人魔王，/ 以便刮起野性的风”，“工厂拉响汽笛，/ 为全世界的兄弟 / 呼唤朝霞”，这就意味着：财主们“举手投降”（长诗《奴隶之岸》，1921 年 11 月）。让赫列布尼科夫特别动心的是有关“报应”的主题，表现这一主题的长诗《苏维埃前夜》（1921 年秋）接近布洛克、涅克拉索夫的作品，但是处理得还较为平静。《未来的城市》（1920）宣布了“复仇法则”，而《夜间搜查》则针对《十二个》“女人气”的结尾提出了原则性的争议：定数之神契斯拉博赫在某个时间会向水兵们进行“报复”与“复仇”[114]。

在赫列布尼科夫笔下，复仇者这个词往往与炸弹一词同时出现，这两个词预兆着拉贝娜将在长诗《大西洲的毁灭》（1912）中成为“复仇女神”。自 1918 年起，由于杀害沙皇一家给苏维埃政权带来“污点”[115]，复仇与恐怖的主题再次引起诗人的关注。这也是为什么诗人在巴库（1920）拒绝加入“惩治者的行列”，为什么会出现丑陋的契卡（肃反委员会）大人物萨因科（长诗《契卡主席》）[116]；为什么会写科诺普良尼科娃刺杀明、布留姆金杀害米尔巴赫（《赞格济》）；为什么不同诗篇常常出现过于残酷的暴虐者形象；为什么明确指出有些人“眼窝里闪着复仇的火焰”[117]，确认《远古复仇的呼唤》至今仍在回荡，《从远方飞来的复仇鸟》现在以“大的灾难”威胁着恢复元气的力量（《苏维埃前夜》）为什么会刻画丹东的形象：《他心里有个棺材匠》[118]。

在这样的背景下，《战壕之夜》的作者让列宁出面说话。诗人聆听着列宁的独白，并给予解释，以至于有些地方两个人的声音几乎难以分辨。但列宁的面目“强悍又严厉，/ 就像你，新时代的形象！”领袖从没有任何犹豫，他——是直线型的独白者，是坚持既定路线的狂热者：“它是唯一的，铁定的路线！/ 滚开，无益的空谈。”赫列布尼科夫指出：“不，我——不是他，我——不是这样的人！/ 但是，飞腾吧，人类！”（附带说，诗人是“人类的喉舌”[119]，他决心体验“铁定的路线”。）不过，萦绕着他的依旧还是 1904 年遇到的那个老问题，虽然带有新的隐喻形式：出海航行提防“风云难测”，是否备好了“整套的风帆”？[120]（就像诗中常说的那样……）

诗人并不把自己的保留意见归结为“坏消息通报者”（《石像》）口中的预先警告：国内战争之后来“接班”的将是真实的瘟疫——伤寒！（它是象征性的，甚至带有启示录的性质。）在赫列布尼科夫笔下，起码有三条反驳的线索：

1. 世界革命“要求世界的良心”，但显然这还远远不够。[121]《亚洲联盟》（1918 年秋）宣言中已经做出了明确的规定：“第七条，推崇良心。每周一次晚会谈论良心。”“第八条，个人的良心汇入社会的良心。良心——是亚洲的灵魂。”[122]

2. 作者准备将两种合唱，即“富人的合唱”与“穷人的合唱”[123]，纳入长诗《现在》之中，而周密思考的已经是“天生均衡”和“平等”(暗示《圣经》神意代言人伊里亚)，适用于《临时国家》的构建，但遇到的是平等与不平等相反相成的悖论(不平等：“是我！是我！请给我平等！”)[124]。

3. 早在天生均衡这个词之前，诗人就造出了意志性一词。[125] 在他的词汇中，“自由”一词的两种含义(“意志”、“意愿”)已经组合成一系列新词：意志力(指自己)、意向、自愿等等。自愿派(Вольша)一词是这样解释的：“从每个响亮的单词……我们可以知道，它在对谁施加威力并进行吞噬，依靠谁的沉默它养肥了自己。”большевик(布尔什维克)一词就是例子。受它压迫的是沉默的 вольшевик(沃尔什维克，含义为自愿派分子)。布尔什维克的意思是多数。比哪些人多？自愿派，沃尔什维克，他们更渴望自由。他们在 большевик 这个词下面沉默，被压倒在地。每个词都“指望它的对手沉默”[126]。诗人的性格也是沉默的，他在许多诗文中歌颂“沉寂”与“宁静”，同时也在倾听“寂静”(像诗中的《萨扬》)。不过，随着时间的推移，《火星人的小号》(1916)会吹起来，宣告“最重要的消息”。

根据《拉多米尔》的内容，正是“未来主义者”保存着诺萨里生前点燃的火药[126a]——它的崇高含义是1905年烙“糊”的“第一张饼”(正如《1905年》那首诗中所写的)。诗人没有放弃自己的“红色未来主义者”或者“社会主义思想”的形象。[127]《拉多米尔》中没有出现列宁的名字，但是长诗结尾处“粉笔”与“爱”的对抗是针对他而安排的，长诗中间部分城市骏马的形象也是影射他，“粉笔一样白”，“点着火镰”，“嚼着铁嚼子”，行进在“铁的道路上”，这与长诗《战壕之夜》中列宁的独白所说的“铁定的路线”是一种呼应。

在诗人的笔下，苏维埃旗帜保留了它的“崇高性”(诗《红蜘蛛》，1920年10月，巴库罗斯塔，诗配画)。为了遵照他们的领袖的建议，派生出“星光语言”：字母 л 将“爱”的含意跟老子、跟列宁的“追求”连系在一起。但是在《赞格济》中既没有领袖的形象，也没有苏维埃这个词。虽然我们在超中篇小说的草稿中能看到这样的字句：执行委员会与“列宁政府”[128]二百五十三天以后将来接替“热中于战争”的米留可夫。诗人对于“苏维埃政权”寄予了极高的希望[129]：

国家法庭的绳索
苏维埃宽阔的背带
披挂在世界纤夫的胸前
用以减轻胸膛的压力

“劳动歌手”乌里扬诺夫-列宁，“召唤人们摆脱懒惰(лень)”(在“星光语言”中字母 н 带有贬义)；嗓音温柔像夜莺一样的普希金(Пушктн)，他的姓氏竟来自“大炮(пушка)”，这

种做法赋予新词语以生命:“莫斯科钟楼”可以唤起“墙的呻吟”。在印度半岛、在孟买也会有这种联想,从而整合整个地球和“所有的民族”[130]。但是,诗人没有忘记“契卡”的幽灵,某个(莫斯科的?)牧羊人,想把“整个世界都要呼唤”到那里去(对于诗人来说,“契卡”能让世界颤抖[131])。稍后在《拒绝》(1922)一诗中,作者“天真地”列举他与执政者不和的原因,反映他有关“布尔什维克大清洗”的构思。在赫列布尼科夫的作品中,列宁的“手段”跟《卡拉马佐夫兄弟》、跟《群魔》中的形象之间没有直接的联系,但是他并没有忘记《维德拉的孩子们》(1911—1913):

> 把信仰看做通向理想之岸的报酬
> 这种想法非常危险,
> 不然黑暗缝隙里的秃顶鬼
> 就会爬到亲兄弟身边。

大诗人不可能去呼吸“执行死刑的空气”,尽管有些人有可能指望并做出相反的判断。

现在转向三个“焦点”,即代表着赫列布尼夫风格转折嬗变的1904—1905年、1908—1910年和1916—1917年。还可以补充第四个时段,就是1920—1921年之交,其中包括巴库的12月,实现1904年理想的极盛之时,“不可能实现的”原则取得了辉煌的胜利,难怪1920年7月诗人回忆起这段时期。[132]最后冲击的起点是1920年8月8日,“思想之树开出了绚丽的花朵”[133]。

*　　*　　*

对于赫列布尼科夫形成独特风格来说,巴库的冬天具有转折意义,那里的日常生活“更像是涅尔恰山的喷泉”。《数字地带》的辉煌让“神圣的言语”体验欢欣,欢呼的诗歌一首接着一首:《一群绵羊安详地瞌睡……》(关于“第一盒/命运火柴”);《海员与歌手》(关于“战士作者的“童年欢乐”,他纯洁的心愿:“让全世界汇聚成亲兄弟”,让“天上的银河抚摸小脑袋”);《唉!唉!哎姆!浑身是汗……》(在翻耕的土地中间,看着“笃信上帝”、呱呱叫的癞蛤蟆——诗人一边审视自己,琢磨脑门儿之类词语的“玄妙”:“春天的气息和风中的机关枪——/醒来吧,沉思者,事出意外——/额头紧皱、鼻孔紧缩……/急促的‘嘟——嘟——嘟’响个不停”;这首诗里潜在着《堑壕之夜》的形象)。有两首精彩绝伦的诗:《大海》和谜一样的《萨扬》(诗中写的或许是西伯利亚东部的故事),还有更早的一些作品,比如扑朔迷离,半像谜语的诗《在这蓝熊出没的日子……》和《夜晚的幽蓝呼唤儿子……》(两首诗音韵都不协调),难以确定其写作日期。

1921年4月14日,用诗人自己的话说,是“春天的节日、是复活节、也是他庆祝自己

诚实的节日(自我尊重的举动)”,他乘坐“库尔斯克”号军舰抵达恩泽利这座波斯“奇妙的蓝城”[134]。长诗《古尔-穆勒号角》,上面提到过的诗以及其他许多诗歌,如《恩泽利的复活节》、《卡崴——铁匠》、《夜的气息——这些星星……》、《旷野里的抽烟人》、《波斯的橡树》、《波斯人,你们看,我来了……》、《看,佐尔加马绿色大峡谷……》[135],这些诗描写伊朗不用任何华丽的辞藻,“紧凑、朴实”,已经把“通过歌声建立泛亚洲意识”的巨大任务抛在了脑后(这一任务在《维德拉的孩子们》和《斯瓦亚西》中已经提了出来)。这些诗歌一部分发表在一些军队小报上。在波斯人看来,诗人是“俄罗斯的预言家”,那些波斯人还把他称呼为长发苦行僧[136],满怀尊敬地跟他交往,把他看做古尔-穆勒——“花丛中的圣徒”。

在极其平和的诗歌《波斯之夜》中,诗人轻声念着马赫迪“救世主”,倾听着他的音响,领悟着他的含义,带着一点儿自嘲反复思量着他。显然,1921年夏天,他认为他的自我感觉不可能是别的样子。他认为自己已经发现了伟大的真理,从来不曾有过的重要真理,以他的眼光来看,对全人类同样重要:“信仰至高无上——信仰上帝成为信仰的最高尺度。”他也找到了这个“度”——统一体内部关系以数字衡量的度;还找到了隐藏在统一体内部各种差别后面的类似波浪的东西。[137] 诗人找到这个“度”付出了极大的代价,但是他阐释这个“度”,却没有一个人愿听,哪怕是不接受讨论一下也好。“诗人——可以,思想家——不行!”——在我们时代的文化殿堂门口,赫列布尼科夫大概就这样被人肢解了。



“脚步蹒跚,我的学问压着我的双肩,/默默地说教,可惜没有学生听”,诗人,《古尔-穆勒的号角》一诗中的“词语之神”脱口而出地说道。但这只不过是缺乏反叛精神的(超)长诗中的一声感叹:他——并非先驱,也不是特列普列夫,只是剧本《海鸥》中等待先锋派的那个人[138],他并非尼采或施本格勒式的“预言家”。真正的预言家们为了一切,为了所有的人,“从山峰上跑下来”迎接他,我们的诗人。读着克鲁鲍特金的《面包与自由》(或者《为面包而战》),作者说:“我想征服蓝天。”

长诗中的里海渐渐变得有些像太巴列湖。诗人巧妙地摆脱了预言家的角色:“大海/在海岸铺开桌布,/为狗、为先知、为预言家和我,/摆好宴席——酣睡的鱼,/意想不到的丰盛!”在草稿中,平平淡淡的洗衣场景在他笔下竟变得崇高起来:“大海用她的圣水(另一稿为:神圣的大海)/洗去衣服上的孽尘。/海岸成了忏悔的地方。”[139] 长诗中出现了一系列形象:祈祷前的钟声、荆冠、拷问、绞刑、通往十字架的路、圣母、圣灵降临节(三一节)、无花果树和圣徒中的圣女;荡妇(“坏女人”)和伊洛基阿达——没有过分渲染,也没有草率地引经据典,却说出了作者独特的感受。一个有血有肉的人,踏上了扎拉图斯特拉的土地,他以新的、赤贫的拯救者的面目出现,折磨他自己和所有披着神圣外衣的有权势的执政者。

以基督教的教规和圣典来衡量,赫列布尼科夫这样子显然是要被革出教门的。而在他那一直燃烧不停的内心,语文学家看到的只是“致命的癫狂”和乌托邦空想,他就像马雅可夫斯基(20世纪初不止他一个人如此)把自己的心灵献给这癫狂与空想作了祭祀的供

品。[140]但是，说到未来主义者"对待宗教的双重性"时，我们不能忘记：赫列布尼科夫的"超信仰"之真诚庄重决不亚于阿赫玛托娃、帕斯捷尔纳克或者曼德尔施塔姆。他没有把"圣谕教诲"淹没在象征主义无休止的遐想中，而象征的泛滥正是阿克梅派所反对的。不是别人，正是维·伊万诺夫[141]在给巴库的米·阿里特曼的信中(并无任何嘲讽地)说道："赫列布尼科夫身上有一种神圣的灵性。"遵循在《泛亚联盟》的宣言中提出的"沉默原则"，在众人面前埋头沉思，诗人以这种方式回应神秘主义者，以抛弃贪财欲念回应禁欲派，甚至苦行僧等诸如此类的人。《唯一的书》一诗向人们展示：他之所以"反抗上帝"，意在捍卫他已发现的真理。在他看来，这一真理继承了人类全部的精神文化，不以对抗东正教为己任，而是与东正教紧密结合，接受所有"旧"信仰的遗训，用补充完善的态度，完全自愿的方式，让所有的人都能理解接受，并且承认这是唯一的途径，即依靠《新约》来解决"科学与宗教"问题。(这样就在一个新的水平上重现了"被淡忘"的后继共生思想。)

他的"遗训"没有写完。经过诗人整理达到出版要求的只是《命运榜》手稿的一小部分。这些手稿的"纪实性－历史性"特点、"自然－科普"含量，与诗人赫列布尼科夫、与他整体的"艺术语言"，具体来说，与《赞格济》一诗都并不矛盾，而是对超中篇《赞格济》所作的必要补充。作者以同样神圣的音调，在同样的水平上描写癫痫患者的场面(《赞格济》)和幻想中的"命运预测"(在《命运榜》里作者称呼金星为心肝儿、可爱的、亲爱的、美人儿……)。

如果把《赞格济》(1920—1922)看做终结性和总结性的作品，那将是错误的。在作者看来，这部超中篇小说出版时，主人公身上的神圣性并未得到完全的体现：(1)小说中"第二个过路人"说过："不成熟的东西，他的说教真的还不成熟。"(2)赞格济本人谈到自己的学说，涉及"时间规律"的事实时也说："这是什么？独木舟上的真理？/还是夸夸其谈说大话？"(3)创新式的体裁还有待于多种形式的实验；部分的由于这个原因，作品未得到语文学家的认可。结果是《赞格济》不得不匆匆忙忙重新进行剪接，从大量的布局材料中忍痛删去很多。这就是作者的性格，但有一点是肯定的，那就是这种性格对他的"艺术准则"不会带来有益的帮助。

抒情主体、抒情叙事主体和自传性主体，无论在《赞格济》当中，还是在赫列布尼科夫全部创作中，它们都还没有能力归结为一个较为总括的概念——"具有独特语言风格的作者形象"。在很多文本中，一直思考"有关人的神学"和"神灵崇拜"(霍鲁日伊)，诗人用近乎亵渎神明的语气说，"把马克思汗从神圣的皇座上拉下来"[142]，他就能为人们开辟一条通往某种"超信仰"的道路。在青年时代，他就像《卡拉马佐夫兄弟》中听话的阿廖沙，总想"一头扑到地上，吻呀吻，吻个不停"[143]。格·奥·维诺库尔的公式：诗人置身于"时空"之外——忽然具有了"人神"测量尺度的意义。既然神的话是天上的大宪章(原文为英语)，既然这宪章不能不触及基督的形象，不能不触及"他世世代代的伟大灵魂"、不能不触及"穆罕默德的生活"、不能不触及信仰的概率这一普遍问题，在诗人看来，那又该怎么办呢？[144]在超史诗《闪

电姐妹》(1921，未写完。史诗的构思产生于1915年前后)[145]，各种崇高的信仰在现实这位最高的裁判面前处于无条件一律平等这一思想，在赫列布尼科夫手下取得了某些进展。

闪电姐妹当中的一个准备引用“我是你的上帝……”，但又呼吁“万事须有度”。她相信“伊斯兰教是我的衣裳”，忽然又想出一个主意：“把我夹在腋下”/偷偷地吮吸/善良母牛的乳头。”她还模仿美人鱼，模仿诗人：“当心陷入智慧的围城。”闪电姐妹们相互间愉快地闲聊，把严肃的话题(“你不会遇到另外的神仙”或者“我们脱离了旧的世界！”)和“我相信青蛙”这样的荒诞想法穿插在一起，讥笑作者的现代派手法和关于“其他上帝”的说法：“预言式的忠告/已是年高望重的老人之言”。

但“第二片帆”(等于《赞格济》中“平淡的一面”)与轻盈地东游西逛的姐妹的唧唧喳喳形成对比。这就是——《情欲广场》(此处修道院的指示牌开头写着：“年轻的修士在隐修室中苦读诗歌”)。把耶稣钉上十字架的士兵，一面天真地自言自语，一面思考着信仰和生命的意义(让人想起史诗《夜间搜查》中长老的形象)。1918年，一部作品的片断重现了这一情节(“钉上十字架”)(后来发表的只是一份草稿)。现在，诗人在《赞格济》[146]的布局结构中也想为“耶稣”的观点安排一个位置。巴库的“那些有思想的人”不理会诗人的发现，于是，从1921年开始，诗人准备“让那些被奴役的游牧部落来教训教训他们了”[147]，开始出现“骑马的救世主”形象，还有“骑白鬃马的救星”的形象[148]。前来倾听赞格济布道的人们(他们的头一句话说的是：“噢，老天爷的妈呀！”)，对这个“森林里的傻瓜”，刚刚出道的“牧师”，“从天上掉下来的救生圈”(的确如此！)，不断地给予嘲讽挖苦。白马、赞格济及其创造者——赫列布尼科夫这些形象都具有“既难以融和又难分难解”的特点，因此，我们不妨把诗人在莫斯科实行新经济政策时期写的四行诗[149]，看成具有同样神圣的宗教含义：

> *让那些在节日里*
> *欢度自己时辰的人牢记，*
> *有一位莫斯科救世主*
> *已经在断头台上死去*

面对形象思维和内容“摇摆不定的特点”，这可以说是一种特殊的(原文为英文)“恶作剧”，对于诗人正在形成的“第二个第二规律”[150]来说，我们能发现许许多多这样的文本。

比如，早期的同音异义的双关语“现在戴着神的面具”——这是最早的对比实验，把神、上帝的词根(бог)与能的词根(мог)进行对比。还有处于朦胧状态的“渴望神灵的大豆”——暗示期望神灵的统一，由关注“那些人幻想不识面目的神灵”[151]引出了《唯一的书》当中的许多形象。还有《神灵》(戏剧)中的一些观点[152]，平民默基(моги)用成千上万个声音宣誓“我们能”(Мы можем)，把上帝吓得发抖，而自己坚持造神论的赞格济却得不到任何人

的理解。不过，陪伴他的毕竟还有他那些忠实的“声音之神”、“愿望之神”以及其他一些“人造之神”。赞格济骄傲地宣称：“如果人们说：你是神，/ 应该愤怒地回答：诬蔑，/ 神在我的脚底下！/ 脚后跟儿怎能与双肩相提并论？”因此赫列布尼科夫开始草拟《致上帝的公开信》[153]，可惜没有明确地讲出他的构思。

在长诗《蓝色枷锁》的手稿中，诗人从“星光语言”的高度对基督教跟佛教作过一次简略的对比，勾勒出了响亮的韵脚：“（让世界和解的）伊万（Иван）——涅槃（нирван）”，并提出了论题：“上帝是最终的不平等，是力量悬殊敌对双方的强者。/ 怎么样才能逃离涅磐！/ 简直是逃窜，害怕虚无，害怕对手的平等。/ 要是我在这种处境，我将激烈抗争。/ 不然，我就溺死在虚无中 / 让我消失得无影无踪。”[154] 诗人一方面尽力扩展时间规律折射出的光谱[155]，另一方面却采用了意义相反的比喻：

然而偶数与奇数之树
比乌拉尔之矛更缤纷多彩

他还铤而走险与无处不在的契卡（肃反委员会）进行周旋：“时代幻想 / 信仰契卡 / 国家契卡”，凌驾于这一切之上的——法律契卡！诗人的法则是“把战争淹没在墨水瓶里”，是让那些权力机构的“疯牛般的狂热”变为惊恐。他说：“我是上帝，浑身满是昆虫。/ 我不知道，谁在我身上爬行。”[156]

在此，我们还想慎重地指出四部“作品”的“神圣”地位（按照类比方法，它们恰好构成具有动态特点的“四联《圣经》”）。最早的第一篇创世纪，完成于 1920 年。这就是《唯一的书》。作者为其他几篇作品明确归属时有所犹豫。这几部作品是：长诗《和谐世界》，这部长诗带有明显的无政府主义色彩（或者说，出版时文本较为粗糙）；当然还包括《赞格济》和《命运榜》。在出版和阐释这组“四联《圣经》”时，诗歌《再来一次，再来一次……》、长诗《堑壕之夜》和《古尔毛拉的号角》，还有其他一些作品理都有理由占据一席之地。

许多与“四联《圣经》”有关系的其他作品（如同赫列布尼科夫的全部创作）贯穿着极为强烈的寓言因素。从形式体裁、形象原形或神话诗学“层面”上看，对于这位未来主义诗人，这种寓言因素与早期经过观察思考所写的散文札记或随笔相比，分量并没有增加多少。但是许多形式上相差甚远的作品，其内在的深刻一致性仍然与这种寓言因素有关，比如：《我哪儿知道——受谁迫害？……》、《乡间友情》、《夜晚的庄园，成吉思汗！……》、《幻象》、《而我……》、《未来的天鹅》、《萨扬》、《饥饿》、《哎，月光下青青的罗斯！……》、《未来的罗斯塔》、《深夜舞会》、《两个三一节·拉辛反对》、《喂，西夫卡，跟上……》、《神圣的上苍！……》、《如果我让人类关注时刻……》。把寓言因素与“记者的”笔法结合在一起，就构成了诗人独特的“自传性”。

* * *

赫列布尼科夫从伊朗返回巴库后，就被传到契卡受审，罪名是他写过《四十俄里以外》，这是他创作的作品中为数不多的给那些怀疑论者留下深刻印象的作品(也该留下印象)，这首诗就是《小溪清凉静静流……》："小溪清凉静静流，/我像头疯骡子在岸上跑，/那地方挺好/……迎面碰上了一群驴。/……我的同伴儿嘴唇上露出微笑。/……山村坐落在四周，我们/听不懂山民说话的腔调。/……契卡结束了多余的审讯，我被轰出来，坐火车到了巴库。/……在这里，我去摘取野葡萄，/两只手划出伤口一条条。/……再见吧，朋友们，再见！/傍晚，每夜神降临，白发牧人把畜群赶回黄金村。/……再见吧，黑夜的黑暗……。/忧郁的妇女，头顶水罐，步态平稳又缓慢"。我们想指出，瓦·亚洪托夫在30年代选中的正是这首诗，认为诗人接近普希金(与普希金的《诗人》结构相似)。

诗人在去波斯[157]之前曾经设想，"一辈子待在高加索"，但这种想法未能实现。对他来说，"新的热点"只能是可以解决出版事宜诸多棘手问题的地方——这地方只能是莫斯科。

1921年，通往莫斯科的路充满了艰险，一场悲剧使旅程变得更加复杂。在从巴库去莫斯科的火车上，赫列布尼科夫遭遇抢劫，更惨的是，在哈萨维尤尔特一站(偏巧在德·谢·科兹洛夫播送他的短篇时)，他让人从车厢里赶了下来。他半死不活地怎么能走到矿泉一带，至今还是个谜。在伏尔加河流域蔓延的饥荒，被赫列布尼科夫痛斥为"亵渎伏尔加"[158]。饥荒也波及到捷列克河地区。诗人身患重病，忍饥挨饿，勉强支撑着双腿，在五岳城到处搜濒临死亡的流浪儿童，把他们送到救济所。他还给报纸(由《捷列克－伏尔加河流域》报社发行)写了一首诗《吹号吧！怒吼吧！奔波吧！》。在这之前，他"迷恋往昔"，善于像"普希金一样"写诗，而在这首诗中，他用高扬的音调，似乎展示了马雅可夫斯基的诗法与节奏。

他筹划着出版这三年创作的所有作品。在极为艰难的条件下，诗人经历了自己的"鲍尔金诺之秋"。在三十六岁生日前后几天，临终前的一系列作品"凝聚"在一起，纷纷脱稿，让人为之震惊：这些作品是《夜间搜查》、《现在》、《苏维埃大会前夜》、《燃烧的田野》(《洗衣女工》)、《五岳城秋季大游行》、《符拉迪沃斯托克的政变》、《被奴役者之岸》、《在红色死亡之乡——马舒克……》等等。(但这些作品几乎没有一篇刊登在重要的报刊上。)

冬天快到了。他终于又动身去莫斯科。诗人坐着"暖和的救护列车"，可是走了"整整一个月"[159]，而成群的战争残废——癫痫患者成了真正的热点问题：在《赞格济》中，即兴插话"烧死他！"和《癫痫患者》一场都证明了列车温度的度数。但即便在这种情况下，自由诗《在偏僻的小站上……》，依然用明朗的寓言手法描绘了一个场面(犹如《波斯之夜》)：

一大帮弟兄哼呀，嗨呀，哈呀，

叫嚷着把出了轨的列车

重新抬到路轨上——快跑吧。

在新年前夕，赫列布尼科夫到了莫斯科。有关诗人在莫斯科度过的最后几个月的回忆录，详细描述了他与莫斯科高等美工专业学校的交往，记述了他与画家谢·伊萨科夫夫妇、叶·斯帕斯基和学者鲍·库夫丁的友好情谊，特别是他跟画家彼·瓦·米图利奇的亲密关系，记述了创办两期《维列米尔·赫列布尼科夫信息》（石印）并向几位"地球村主席"分发的情景，记录了《马科维茨》杂志第一期刊发诗歌《波斯之夜》和《马舒克今天像猎犬……》的情况，还记载了《全俄中央委员会消息报》（3 月 5 日，得到了马雅可夫斯基的帮助，诗歌没有标题）发表诗歌《别淘气！》的过程。

为了积蓄力量能去阿斯特拉罕探望亲人，他跟米图利奇搭伴儿往诺夫哥罗德附近的桑塔洛沃村休养。在这里，命运（或者"包围"他的时间）开始对这位未来主义诗人进行报复，因为诗人曾经用各种"捕鼠器、"陷阱"、"火柴"威胁命运。身体在多年患病之后陷于瘫痪，米图利奇非常害怕。经过在克列斯察医院诊治后看不到恢复的希望，在经受病痛折磨后 1922 年 6 月 28 日是诗人解脱折磨的日子。他留下的最后一句话："是。"（用以回答"你死得难受吗"这个问题。）米图利奇画了几幅画，题为《赫列布尼科夫的弥留之际》。诗人被埋葬在溪水村乡间墓地，墓碑上刻着："地球村第一主席"。

* * *

1922 年春天的莫斯科给我们留下了两段插曲。

1. 赫列布尼科夫 1919 年交给马雅可夫斯基的手稿，马雅可夫斯基没有发表。雅可布森回忆说："他得到了一笔资金，能够出版赫列布尼科夫的作品，但他却没有出版，我对此特别生气……"[160]"意象派诗人"叶赛宁常常嘲笑挖苦地球村主席，1920 年在哈尔科夫也把这个头衔送给了他。后来他从不记仇，并且从出版作品感到苦恼的作者手里拿到了底稿，发表了《战壕之夜》（莫斯科，1921）。作为"朋友和学生"的马雅可夫斯基，却没有履行自己的诺言。以前，他在《我自己》一文中说过，维里米尔的才华"藏而不露"，让激情迸发的达维德给完全遮蔽了。可现在，他自己也成了这种"激情迸发遮蔽别人"的人物了。

意象主义出版社未能出版赫列布尼科夫的作品集，对于这一点早在 1920 年春天诗人就"怀着忧伤表示谅解了"[161]。但是为什么 1922 年春马雅可夫斯基没有归还作者工作急需的手稿呢？为什么他不为赫列布尼科夫进入他们的圈子尽力张罗呢？"大肉街上那些亲密可爱的朋友"[162]在这件事上的表现是如此地让人难堪，"普加乔夫式的皮袄"以及他们对这位未来主义者的关心都要求支付"补偿"，这种"精神的贪婪"让诗人难以忍受（见诗歌《给大家》）。"朋友们"的厚颜无耻让赫列布尼科夫的愤怒与日俱增，这从有关沃夫的诗以及对他的"柔情"（《承认》）可以看出演变的轨迹：在《喂，西夫卡，跟上……》一诗中的两三个华

彩乐段的朋友，突然变成了一伙十恶不赦的坏蛋，他们的罪名是“销毁了《赞格济》手稿的结尾部分”。

这种责难是有失公允的：所有手稿几乎都保存了下来。马雅可夫斯基只不过是顾不上它们罢了。但（半）官方的说法也靠不住：似乎是米图利奇在朋友们中间挑拨是非，关于“手稿据为己有”的问题“已经解决”，后来才弄明白，这些手稿已不在马雅可夫斯基之手，而是归入了莫斯科语文小组的档案。[163]这位未来主义诗人，认清了左翼艺术阵线的成员只关心自身发迹，他们利欲熏心，“蝇营狗苟”，出于自己的道德信念，赫列布尼科夫毅然决然地跟他们一刀两断。

2. 幸亏赫列布尼科夫命运中的这次成为“热点”的事件没有受到莫斯科的局限。在这几个月，很多人都关心他，曼德尔施塔姆不止一次接济过他。他与曼德尔施塔姆也有过多次畅谈。在1910年代，他们之间的关系并不亲近，但是现在，这些倾心畅谈既是在“家庭气氛”中进行的，也是在“大时代”宏大范围中展开的，可以说，这是他与马雅可夫斯基戏剧性的分裂以后得到的补偿，这些谈话把一个点（原文为英语）变成了绵延十五年的乐章。

实际情况是这样的：（1）曼德尔施塔姆在1922—1923年期间撰写的几篇文章，对这位未来主义诗人作了既有高度又有深度的评价。如果曼德尔施塔姆不了解第一手材料，不了解赫列布尼科夫从高加索归来时带有多么丰厚的创作积淀，那就很难解释他怎么能写出这些评论。（2）在曼德尔施塔姆那些年创作的诗歌中，无论是模糊的典故引用，还是词语的暗示涵义，都能感觉到赫列布尼科夫诗学、诗法和他本人形象的影响。（3）赫列布尼科夫的诗歌手稿《智者与解智者》（最喜爱的体裁是《谈话》）[164]已经有了名声，在这部作品里，赞格济以智者的身份说话，而解智者无疑就是另一个人，他说：“你能说出：头脑健全的思想者，你伟大。”看来无人能替代“解智者”这一原形。（4）在赫列布尼科夫五卷集陆续问世的那几年（1928—1933），曼德尔施塔姆在他“八行体”的《认知诗》系列诗作当中，许多地方与赫列布尼科夫的思想及形象有交叉与贯通之处。[165]在这些诗中，就像在《暴风雨和印痕》一诗当中一样，曼德尔施塔姆把赫列布尼科夫的遗产叫做“全俄圣礼书的神龛”，他自己也变成了“大根数习题集”。《无名战士之歌》引用了《命运榜》中最关键的一个词“深度”，这给我们留下了难以磨灭的印象，而且这个词镶嵌在极有震撼力的警句中：“前方不是悬崖，而是深度！”曼德尔施塔姆没有多作解释，何况，战士又不仅仅是赫列布尼科夫一个人，但“战士”的思想闪烁着赫列布尼科夫的“光辉”[166]。

* * *

当然，赫列布尼科夫一生独特风格的形成有五个“关键点”：1904至1905年，1908至1910年，1916至1917年，1920与1921年之交，1922年春，这是他具体的文本真实演变的大体轮廓。这一轮廓的发展以“题材分类”为基础（“神话学题材”、“民间文学与民俗学题

材”;“斯拉夫主义题材”、“东方题材” 以及面向全人类的 “赞格济题材”;“普希金题材”和“果戈理题材”;还有对诗人来说极为重要的“政论题材”等等)。这一轮廓只不过暗示了赫列布尼科夫在先锋派和后现代主义序列中的真实位置，绕开了后现代主义者对于诗人的戏弄，也绕开了他身上的那道“防火墙”，同时也闭口不谈赫列布尼科夫的同代人热衷谈论的其诗学、体裁、情节创新等方面所独有的特点，也不提毕达哥拉斯和开普勒是怎么样跟“伟大的斯克利亚宾情结”联系在一起的，并且回避了所谓“惟左准则”等等话题。

赫列布尼科夫学刚刚升温，一点一点逐渐解决的也只是堆积如山的问题当中的一小部分。那么，如何评价这个“可爱男孩儿的成长道路”呢？(诗人描绘了这条途径：阿斯特拉罕/莫斯科/哈尔科夫/罗斯托夫/巴库/波斯/五岳城/长途列车/莫斯科。[167])如何恰如其分地阐释赫列布尼科夫在20及30年代一连串的空白？如何解释他对“自由意志躯壳”的思考?(但“绝”不意味着放弃“人的旗帜”[168]。)诸如决定论、目的论、意志自由等等这些“极为复杂的问题”，不要说赫列布尼科夫一个人解决不了，就是把我们现代的知识和“信仰”汇集在一起，同样也解决不了。应该思考的是曾经跟诗人进行对话的都是一些什么样的人。

赫列布尼科夫的“语文遐想学”有几个支撑点。“词语创造期”(尼·伊·哈尔德日耶夫)——显然是个神话：诗人的创作始终贯穿着“词语创造”。但要分成几个阶段：1.制定主要原则时期(1911年之前)。局限于改造“西方”词根的词汇，燃起了他造词的激情，赋予他以高尚文化的地位，确定了他在新词美学和隐喻指代修辞领域的成就。以下象声词的含义还有待检验(бобэоби，儿童语：疼，疼。)；一系列衍生词的意义(смехачи，狂笑者；смеюнчики，傻笑者……времирь，磨蹭时间者；горирь，悲伤者……)；“假词缀”(бог–очий，圣人；умн–очий，聪明人；试比较：рабо–чий，工人)；“词的内部变化”(бок，侧面；бык，公牛)；以后又产生了“换词根”的想法(времыши，千年草，源自камыши，芦苇；мучёба，刻苦学习，源自учёба，学习。试比较后期有关“连接所有词汇的辅音之光”的论题，1920)[169]；“历来如此的词”和“自编自造的词”这些概念还有待思考。

2.第二阶段，1912—1913年，这是为“星光语言”的各种变体探寻下限的时期。他的想法就是后来与“扎乌米”(智性语言)交织在一起。戏剧《神灵》是用“扎乌米”(智性语言)写成的(非音节辅音没有语义)[170]。就是在《赞格济》中，相信诗人的读者还把“自编自造的词”、“扎乌米”(智性语言)和“星光语言”看做一回事儿。诗人本人无疑能区分这些词语，但对它们之间的区别也没有明确地给予界定，这就是为什么他会在《世界的艺术家！》(1919)一文中，将“星光语言”解释为“扎乌米”(智性语言)的原因(也可能为普及流行而让步)。“前置词与前缀”也获得了下限的意义(试比较《赞格济》中的“字母”和“智慧之钟”：Доум，前智慧；Изум 钻智慧；Ноум，常智慧；Лаум，均智慧；Коум，综智慧等并列在一起)。假设：(只有)词开头的辅音能向“其它辅音发号施令”[171]……然后自身得到强化：任何辅音在任何音

位中都是意义单位。

3.第三阶段,1914 至 1918 年几年没有给"词语围城"带来什么原则性质的新突变。

4.第四阶段却厚积而薄发,融语言创新、历史思想和社会思想于一炉。与"星光语言"结合在一起,强化了其社会层面的效应,并在 1920 年创立了"字母表中的牧神与奴隶"这一公式,这一公式已经摆脱了"词语创造"的束缚(试比较:пар,水气;пан,牧神;пал,野火。三个词当中的字母 р、н 和 л 的声音,在这里与字母表里 Эр、Эн 和 Эль 的名称读音相互碰撞);"词语间的决斗"滋养着幻想,渴望造出"词义一目了然的词语"(比如:дворяне→творяне,贵族→创新族;большевик→вольшквик,多数派→唯意志派;спорвер→верлад,争论信仰者→信仰和谐者等);积极合成新词语(比如:наука→хорошеука,科学→美容学;ценоука,价值学;волеука,意志学;вероука,信仰学;небоука,天体学;илиука,模糊学;времяука,时间学等)[172]。在诗歌《Трата и труд, и трение……》(《消耗与劳作及摩擦……》)中,以字母 т 开头的"3"跟以字母 д 开头的"2"被看做时间规律中的两个成分(Два→движит,2→推动;три→тритрется,3→摩擦),还包含着抗衡的意义,以字母 д 开头的词(дело,事业;дар,天赋;душа,灵魂;дорога,道路;движение,运动;дева,少女;дух,精神)抗衡以字母 т 开头的词(трава,青草;отрава,毒药;тупой,迟钝的;тупик,死胡同;тропа,小路;туша,胴体;труп,尸体。)这一实验未能继续发展。[173]

高度重视具有总括意义的词语,比如 Равнебен,天下平等(意味着天空下面人人"平等");Или,或者(意味着两者之间的"平等")Эль;字母 Э 的名称(是人民当家作主的象征;试比较 Лаум,均智慧)。重视这些词语的审美价值(试比较《赞格济》),重视"惟左准则"(可读作"创新"),这一准则强调新思想需要新词(语言,言语)。寻找这样的新词——是责任,而非一时的任性妄为;这样的新词无论艺术家,还是读者都不可能就立刻明白。赫列布尼科夫的这一准则符合玻尔本人的理念。"当问及什么概念是对真实这一概念的补充时,玻尔回答说:'确切'。"[174]"真实"是在含混的衬衫里、在戏剧性的"艰难"形式里诞生的(这一思想与成语"拿过来立刻就懂"相距甚远,反而接近从普希金的著名论断"两种难以表达的模糊意思"中衍生出来的"唯完美准则")。

* * *

赫列布尼科夫的诗非常复杂。罗蒙诺索夫、杰尔查文、普希金、格里鲍耶陀夫、丘特切夫、莱蒙托夫、涅克拉索夫、布洛克、库兹明和马雅可夫斯基等诗人的创作经验在他的诗中都有不同程度的体现:颂诗的四音步抑扬格和丘特切夫的沉思体;《蛇行列车》的散文化自嘲三行连韵体(暗示阿·康·托尔斯泰的史诗《龙》),诗作《七个》已经显示出摆脱同一个托尔斯泰叙事诗《艾德瓦尔德》译本的翻译腔(可能正是这位诗人促使赫列布尼科夫走上了不和谐韵脚的路子);在新的条件下诗歌传统主题、形象、节拍韵律、语义的变革与变异;不

畏惧韵式句法带有普希金或布洛克的烙印(《微风,微风……》),也不害怕采用任何一种形式,换成别的诗人或许会用折中的办法加以掩饰。在赫列布尼科夫的诗歌里,简单与复杂交融,丘特切夫的"严肃"与魏尔兰的"童趣"并存(1908 年曼德尔施塔姆式的系列形象),这使得人们很难把他包容广博的诗歌看做统一的整体。[175]

如果说赫列布尼科夫 1911—1920 年期间的长诗主要采用节拍细微多变、以音节重音为主的诗节,那么,稍后的长诗则更多地采用舒缓的、不分节的诗,诗行有些押韵,有些不押韵,占主导地位的格律是自由体三音节重音诗格,其次才是自由体抑扬格。在早期的诗歌中,混成诗格也并不鲜见:《克里米亚的诗》(1908),"自由的诗格"就已经伴随着诗人的思维而转折跳跃。看来,只有在写《动物园》时,才使用了自由体,尽管诗人的"自由体"初看起来有时显得堆积笨重,有时像"库兹明一样"顺畅。

但是,从 1921 年开始,这个看似"无序"的自由体内部发生了突变,研究表明,这与他发现了时间规律有关。"和谐有序"的新诗产生于由两部分组成的诗歌《绵羊甜蜜地瞌睡……》(《论命运的火柴》)。结论是:这种"新的和谐有序"已经不是自由体了,而是经过整合的不均匀的素体诗,采用的是自由体三音节重音诗格(他一直坚持到最后)。这种诗遵循严格的做诗逻辑,对材料(当然不是全部)精打细算,妙就妙在他丝毫也不惧怕"认知论—思想体系—做诗法"的束缚。[176]

不过,如果说赫列布尼科夫放弃了自由体,那就意味着这位未来主义诗人对自己的背叛。

1.作为"节拍细微多变的大师"[177],赫列布尼科夫有意压制有节奏的词,而更看重诗格的"游戏"。即使是在创作非自由体诗歌的时候,他所关心的并非诗的格律,而是更注重某一组诗行音调是否和谐。在癫痫病患者的车厢里,他即兴做了这么一首诗:"刀子挡不住癫痫病人,一支歌冲到喉咙,歌词说:'宰了你!'……受到格律的压挤,我害怕痉挛的词句。"(这里的格律影射布尔什维克。[178])

2.格律(节奏)在此之前也"压挤"过他。可他意志坚强,冲破了任何"坚不可摧的形式"。不能把他想像成十四行诗诗人。把自由体三音节重音诗格(дольник)、自由体多音节重音诗格(тактвик),甚至把"自由体"统统归到他的名下,仍然不足以展现他"自由意志"的广阔。

3.他的逻辑是自由体理论家与实践家的逻辑。他极为珍重音调的充分自由,任何人都不能阻挠他对"这首诗的这一行"做出选择。

4.1921 年某些不和谐音也是"和谐"的支点,不然的话,这一支点就与时间规律的本质——"2"与"3"这两股浪潮相矛盾。[179] 享受"自由"的诗人需要自由体三音节重音诗格或者抑扬格"新的和谐",总之需要受到一定程度的限制。但以前的自由体一概包容来者不拒,"绝对自信"。诗人的意志特别赏识扬抑格、自由体多音节重音诗格等格律。在自由体面

前人人平等，但在那些平等又高傲的诗人当中，上述两种格律确实受到诗人的赏识（“哎！抓住散漫的抑扬格！”，或者“抑抑扬格！打断它！”）。

5.因此，他对自己诗中三音节诗行变体的比例多少并不特别在意，因为他觉得：抑扬格四行诗“统计数字的分量”会遏制《小溪清凉静静流……》一诗的惯性，不会提高下一行诗“迎面碰见几条驴”的抗惯性能量——这是抑扬格诗及与其接近的格律“基础”（或者说“底色”）最“有力的地方”。

6.为了把赫列布尼科夫晚期的诗作看成他成功地修建了含义狭窄的自由体“围城”，那就必须对“自由体”这一概念本身进行新的剖析。顺便说，这种“围城”也像诗人不规则重音的“围城”一样在不断扩展。他的同乡画家库斯托季耶夫也难以摆脱阿斯特拉罕的乡音，他说钟表（часы）和斑点（пятно）两个词，重音总是错误地落在第一个音节上。[180]

* * *

让赫列布尼科夫一直痴迷的“围城”使得他确实成了20世纪诗歌中的“特殊现象”[181]。作为一种文化现象，对于布宁、高尔基、特鲁别茨科伊、霍达谢维奇、格·伊万诺夫、纳博科夫、阿·塔尔科夫斯基说来，似乎赫列布尼科夫从来不曾存在过。我们的第一位“后现代主义者”阿·西尼亚夫斯基跟他格格不入，而现在“发展成熟的后现代主义”也跟他格格不入。

作为分析对象，赫列布尼科夫未必受到语文学家的赏识。从另一方面来说，有时候诗人几乎完全消溶在思想家的哲理思辩当中：“维列米尔·赫列布尼科夫的全部诗歌是把闵可夫斯基—彭加勒—爱因斯坦……所发现的全人类空间进行再一次拓展的尝试。”[182]维·比布列尔[183]则为“俄罗斯言语”的进展划出了这样的轨迹——普希金、赫列布尼科夫、普拉东诺夫与布罗茨基，但是，可惜这一轨迹又“割裂”了与我们的诗人思想遗产的联系。[184]赫列布尼科夫与普希金从本质上具有罕见的联系[185]。对于“赫列布尼科夫与普希金”这一重大课题的研究眼下还仅仅局限于一些“初步的观感和印象”[186]。即便是有“茨维塔耶娃情结”的布罗茨基，甚至涉猎过罗巴切夫斯基的著作，但对于赫列布尼科夫的包拜奥比（бобэоби）也望而却步。这样深奥的诗句不仅存在于默默的创作中、存在于窒息的瞬间，还存在于自由体诗中，如“那些人没有死，还活着……”带着奇妙的诗歌形式纷纷逃跑。[187]

具有实质性意义的是站在赫列布尼科夫的立场观照安德列·别雷（或者从别雷的立场反观赫列布尼科夫[188]）。但赫列布尼科夫的经验和“光线”过于个性化，用别雷的“未来主义”尺度难以衡量这位诗人，而他对别雷的影响跟他对曼德尔施塔姆的影响也难以相提并论。赫列布尼科夫的尺度也没有触及超越尺度的茨维塔耶娃，尽管研究他们内在的深层联系，可能会有许多意想不到的发现，而且这发现不仅局限在语言和诗学层面上。对于帕斯捷尔纳克来说，赫列布尼科夫完全是个“陌生人”，要研究他们“相互对立的”纯理语言决非轻松的课题，这种纯理语言的差别同样存在于其他成对的作家当中：赫列布尼科夫与伊万

诺夫(库兹明、“悬铃木”;托尔斯泰、契诃夫、索尔仁尼琴;“偶数奇数剧院”、动画剧场、“电视电影剧院”[189];菲洛诺夫、康定斯基、马列维奇,戈列伊佐夫斯基;尊名派,先锋派、超现实主义、后现代主义、“新锐派”等等……)。

布洛克说,赫列布尼科夫的诗仅仅去读是不够的,“应该钻研它”[190]。研究赫列布尼科夫的不仅限于我们这些人。[191] 赞赏诗人的有塔特林、鲍·利夫希茨、阿谢耶夫,还有马尔夏克、符·伊万诺夫、扎博洛茨基、卢利耶、尤金娜、利帕夫斯基、库利奇茨基、格拉兹科夫、萨莫伊洛夫、纳吉宾…… 20 世纪 60 年代和 90 年代的人都给予他高度评价。但对他的承认只不过停留在“说一说”的阶段(安德列·别雷),我们还没有像研究 20 世纪其他大诗人那样认真研究他的“双重个性”。

对他的“生态围城”也评价不够,尽管人们确认著名的《布莱德别里的蝴蝶》跟《小鬼》和《好汉之梦》(1911)有相似之处,确认神秘剧《凿穿宇宙之门》(1921)中的神牛具有特殊的情节结构功能。对诗人的遗产,有些生物学家比许多文学评论家却感受得更深刻。[192] 语文学家之所以不把赫列布尼科夫跟亚·波格丹诺夫的《文本学》、戈洛索夫盖尔的《逻辑认识论》、奇热夫斯基的思想、尼·瓦西里耶夫的《想像的逻辑》、普里戈任的《非平衡性》、《波浪学》(原文为英语)、《离散论》联系在一起,是因为他们自己缺乏这些方面的知识而有意识地进行回避。

他总是被各种传说所缠绕,他像曼德尔施塔姆笔下无名的天赐甘露一样神秘莫测。他随时随地在寻找最细微的、“细微到无限的”艺术语言(《斯瓦亚西》)。[193] 显然,如果轻视这些细微的词语,那么理解诗人就将是困难的。他无心对作品片段进行加工润色,但他笔下精彩的片段并不少于诺瓦利斯。没有这些片段——包括已发表的片段,在赫列布尼科夫研究者的著作中已经弄得零零碎碎——诗人在很多方面依然模糊不清,甚至让人觉得“过于深奥”。赫列布尼科夫的天才得以实现的方式在诗人们中间非常罕见,具有“诗歌省略推理”的鲜明特点:确定了题目——主题还不明确;抓住了主题——情节和细节还扑朔迷离;“概念”与“形象”过于相似,“形象”却更像“概念”;好不容易摸清了一个个老词儿和“新”词儿的词素和意义,深入体验了词语的美妙,但是“词语”、“情感”还有“思想”之间的联系究竟又在哪里呢?到哪里去寻找它们的潜在意义?“抒情叙事的主体”跟作者“审美意识的我”怎样结合在一起?再就是——“省略推理的精髓”——超越体裁的创新,这些“风帆”和“羽翼”以及它们“众多的神灵”。真是各个层面都有“进展”——韵律交错、近音词语、时空重叠、古代与现代交织、崇高与卑俗混杂。大胆压缩短语——像“普希金一样”轻松的闲聊(曼德尔施塔姆),打破了严肃的乃至悲剧性的语言与文字游戏以及神话之间的界限,但是仍然留下了许多难以索解和莫名其妙的地方。

同时并存的有:上文引用过的闪烁光明的“除了大海,此处不见人影儿”,大胆的诗句“嘴里灌满海水,/孤儿的父亲躺在海底”,戏谑的词句“他光着身子出来,一丝不挂,/两条

腿之间有个玩意儿"[194]。尼·哈尔德日耶夫引用了曼德尔施塔姆的词句给自己的一篇文章起了个题目:《赫列布尼科夫身上无所不有!》[195]。但目前还没有对这一切进行全面概括的文化学家,因为他意识到:"赫列布尼科夫的时代"还没有开始。[196]

注释:

1. 米图里奇－赫列布尼科夫,《维·赫列布尼科夫死亡和安葬在哪里》,《维·赫列布尼科夫学会会刊》,莫斯科,1996,第1卷,78—79页等;费多罗夫,《带着凝固的微笑……》,《青春》,1975,第7期,103页;参见鲍里斯·斯卢茨基的诗《赫列布尼科夫遗骸迁葬》。

2. 赫列布尼科夫,《诗集》,莫斯科,1923,31页。

3. 赫列布尼科夫,《命运榜》(只出版了三榜),莫斯科,1922—1923,共48页。收入《赫列布尼科夫著作三卷集》(下简称《著作集》),慕尼黑,1972;《命运榜》片段散见于作者的各部著作和杜加诺夫所著《维里米尔·赫列布尼科夫:创造的自然》(下简称杜加诺夫),莫斯科,1990;赫列布尼科夫,《未来的悬崖》(以下简称《悬崖》),杜加诺夫编,埃利斯塔出版社,1988。

4. 此书未能出版。"斯瓦亚西"一词为雅可布森提供。

5. 赫列布尼科夫,《创作集》,莫斯科,1988,38页。

6. 俄罗斯国家文学艺术档案馆,存储单位82,35页;存储单位83,34页(引用该档案全宗号527,卷宗号1,只指出存储单位和页码)。比较新词语序列:数字词语,数字话语等,见:佩尔佐夫,《赫列布尼科夫新词语词典》,维也纳、莫斯科,1995。

7. 马雅可夫斯基,《马雅可夫斯基全集》,莫斯科,1959,第12卷,28页。

8. 兰恩,《维·赫列布尼科夫》,《20世纪俄国文学史:白银时代》,莫斯科,1995,558—559页。

9. 赫列布尼科夫,《未出版作品集》,莫斯科,1940,371页。

10. 《创作集》,539、631页;《著作集》,437—447页。

11. 扬格菲尔德,《未来主义者雅可布森》(资料汇编),斯德哥尔摩,1992,21页。

12. 雅可布森,《俄国最新诗歌,速写一:赫列布尼科夫》,布拉格,1921(再版为:雅可布森,《诗学论著》,莫斯科,1987);特尼亚诺夫,《诗歌语言问题:论文集》,莫斯科,1965(由1928年的《论赫列布尼科夫》改写);维·伊万诺夫,《赫列布尼科夫与科学》,《通往未知的路》,莫斯科,1986,第20卷;《20世纪俄国诗歌语言史概观》,莫斯科,1990,第1卷,98—166页(赫列布尼科夫个性化语体论述的尝试)。

13. 《创作集》,641、711—713页。

14. 其中一人曾于1722年赠给彼得一世一罐金币。

15. 据赫列布尼科夫言,他们的"血统特殊",在普尔热瓦利斯基,米克卢哈－马克莱人和其他寻求土地的人都是塞奇人的后代子孙(《创作集》641页上写道:"我的血管里流着亚美尼亚人的血(阿拉博夫)……")。

16. 《创作集》,642页。比喻鸟的形象在儿子心中极有分量。

17. 经亚历山大努力,文章得以发表:《赫列布尼科夫兄弟:巴甫金斯基工厂内的鸟类考察》,《自然与狩猎》,莫斯科,1911,第12集。

18. 《诗歌节,1975》,莫斯科,1975(由哈尔德日耶夫发表)。

19. 赫列布尼科夫,《作品集》,列宁格勒,1933,第5卷,287页。

20. 《创作集》,582—584、704、677、698页,又见《悬崖》。

21. 俄罗斯民族图书馆手稿部,全宗号1087,存储单元31,文学目录1(下同注释6)。

22. 俄罗斯国家文学艺术档案馆,存储单元9,第13部分,《论"和谐世界"》。参见注释3:杜加诺夫,65页。

23. 《文学同时代人》,1935,第12期,197页。

24. 《创作集》,544页。

25. 《作品集》,第1卷,29页。

26. 塔尔塔科夫斯基,《俄国诗人与东方·布宁·赫列布尼科夫·叶赛宁:论文集》,塔什干,1986;《东方各民族的社会历史经验与赫列布尼科夫的诗歌·1900—1910年代》,塔什干,1987。《让我骑在象背上……》(1913)一诗中维什努的形象具有典型意义,维·伊万诺夫分析过这首诗,见文集《旧体系研究》,第3卷,塔尔图,1967。

27. 维诺库尔:《语文学研究:词汇学与诗学》,莫斯科,1990,251、250页(比较沙皮罗的注释)。

28. 试比较"明科夫斯基和我,自1903年起,我们敢于……"等等(俄罗斯民族图书馆手稿部,全宗号26,残卷存储单元1,2页;1910年代初期)。

29. 俄罗斯国家文学艺术档案馆,存储单元83,13页。比较:《俄国与俄国之外》(档案馆,存储单元91,第9部分)。

30. 俄罗斯国家文学艺术档案馆,存储单元4,1—4页;存储单元38,1页,第1部分;存储单元85,第13部分。

31. 《未出版作品集》,第197页。

32. 他的评价(1973)有点突兀:"他的确是个非常狂欢化的人物。……倘若能够进入他宇宙性思维之轨道,那么一切都将明了……这是个了不起的人。……退一步说,所有的其他未来主义者在他面前都微不足道。"(《杜瓦金与巴赫金谈话录》,莫斯科,1996,124—125页)

33. 俄罗斯国家文学艺术档案馆,存储单元9,第8部分。

34. 巴扎诺夫,《尼·瓦西里耶夫》,莫斯科,1988。他父亲是数学教授,后来曾多次回忆起一个学生,说他具有罕见的才华,可惜一年级就被开除了。

35. 比较注释17。

36. 俄罗斯国家文学艺术档案馆,存储单元9,第8部分。

37. 《作品集》,第5卷,285页。1904年起他住在该市。比较:沙皮尔,《论赫列布尼科夫一首字母换位诗:关于"莫斯科神话"的重构》,《俄罗斯语言》,1992,第6期。

38. 《命运榜·之四》,《记忆错误?》。"对马岛战争"爆发时他正在乌拉尔。

39. 《作品集》,第1卷,25页。

40. 《创作集》,641—642、51、69—70、185—187页;季冈奇克,《20世纪初俄国诗歌中的犹太主题》,《特尼亚科夫文集》,里加,1994,178页。

41. 《未出版作品集》,363页。

42. 《诗歌节》,1975,202页。

43. 同上,203页。

44. 斯捷潘诺夫,《维里米尔·赫列布尼科夫:生活与创作》,莫斯科,1975,12页。关于诗人的散文,尤其是其著名的中篇小说《社会革命党人》(1918—1919),参见:杜加诺夫,《赫列布尼科夫:创造的自然》,第4章;别尔科夫斯基,《流行文学》,莫斯科,1930。

45. 卡缅斯基,《献身者的道路》,彼尔姆,1968,78—81页。

46. 《作品集》,第5卷,286—291页。

47. 《作品集》,第 5 卷,289 页。

48. 《作品集》,第 5 卷,49—50 页(未完成的长诗《奥列格·特鲁波夫》,1915?)。

49. 《未出版作品集》,197—204 页,第二部分最后一篇,题目为《彼得堡的"阿波罗"/讽刺》;《作品集》,第 2 卷,80—82 页。显然,作者在中断"愚弄"之前写完了剧本《小鬼》和这篇《在彼得堡流传的有关〈阿波罗〉出生的笑话》。剧本中的"对白"故意夸大了"斯涅日莫奇卡"和"黛泽斯侯爵小姐"的幻想,作为"火神的一条出路"(《斯瓦亚西》,并且预言了即将出现的"虚幻戏剧"。俄罗斯国家文学艺术档案馆,存储单元 27,第 11 部分)。参见注释 189。

50. 安年斯基,《影像集》,莫斯科,1979,662—663 页。

51. 《未出版作品集》,368 页。

52. 《赫列布尼科夫学会会刊》,第 1 卷,7—28 页(引自祖布科娃首次发表的文本);斯塔尔金娜,《赫列布尼科夫 1904—1910 年间的创作》,副博士论文摘要,圣彼得堡,1998。



53. 《创作集》,664 页。

54. 比较:巴兰,《20 世纪初俄国文学的诗学》,莫斯科,1993,191—210 页(比较:伊万诺夫、列米卓夫、赫列布尼科夫);斯塔尔金娜,《赫列布尼科夫的剧本〈列宁女士〉》,《俄国文学》(英文版),1995,第 38 卷,作者还提供了诗人的札记,记载了"维尔哈伦的长诗、惠特曼和马里延果夫的抒情诗、布洛克的史诗、威尔斯的散文"给予他的影响(1920,俄罗斯国家文学艺术档案馆,存储单元 64,104 页)。

55. 佩尔佐娃,《论赫列布尼科夫未完成的小说》,《作为创作的语言》,莫斯科,1996,104 页。

56. 俄罗斯国家文学艺术档案馆,存储单元 60,第 40 部分;赫列布尼科夫,《创作集:1906—1908》,莫斯科,1914,44 页;《著作集》第 3 卷,383 页;详细内容见《20 世纪俄国诗歌自造词词典》一书绪论,试发行版,莫斯科,1998,8—12、17 等页。

57. 由阿伦宗公布材料(出版社见注释 52)。

58. 《作品集》,第 5 卷,288 页。这一短篇小说由帕尔尼斯发表在《国外的斯拉夫人和俄罗斯文化》(列宁格勒,1978)文集当中。

59. 雅可布森,《普希金与赫列布尼科夫在地狱里的游戏》,《文学的比较研究》,列宁格勒,1976,35 页。试比较:叶·法里诺论 1921 年的诗歌《普希金的先知是怎样变成赫列布尼科夫的伪君子的》,《俄国研究》,布达佩斯,1988,第 12 期。

60. 剧本《尘世绝路》收入赫列布尼科夫的《利亚夫! 手套·1908—1914 年》(克鲁乔内赫编辑出版,圣彼得堡,1914)。

61. 由于克鲁乔内赫的努力,出版的还有"同人"文集《台里莱》(圣彼得堡,1914)、《比耶利》(巴库,1912,两书均为胶版印刷)及其他作品。

62. 《未出版作品集》,437 页;《作品集》,第 5 卷,298 页。

63. 《作品集》,第 5 卷,256 页。

64. 《作品集》,第 5 卷,167 页。

65. 《作品集》,第 5 卷,247—249 页。

66. 《创作集》,165 页。比较《给阿廖沙·克鲁乔内赫》一诗。

67. 《未出版作品集》,14 页。

68. 《未出版作品集》,12 页。

69. 《作品集》,第 5 卷,257 页。

70. 马雅可夫斯基,全集,第 12 卷,23 页。

71. 俄罗斯国家文学艺术档案馆，存储单元25，8页。准备"强制征集地球村主席"（被提到的有甘地、威尔斯、茨威格和其他人），诗人也曾指望得到布尔柳克的帮助；草拟了《赞格济》的各种提纲，特别想介绍给布尔柳克"网罗中"的"所有主席"过目（俄罗斯国家文学艺术档案馆，存储单元66，5页；存储单元27，12页；比较存储单元27，3页）。

72. 《作品集》，第5卷，294—295页。比较：《未出版作品集》，338—340页。

73. 《著作集》第3卷，411—455页。

74. 《未出版作品集》，364—366页。

75. 《未出版作品集》，475页。

76. 《未出版作品集》，368—369页。

77. 《作品集》，第5卷，49页。

78. 《未出版作品集》，232—233页。

79. 《未出版作品集》，236—240页。

80. 赖特，《一切美好的回忆……》，《塔尔图大学教学笔记》，第184辑（俄罗斯和斯拉夫语文学著作第9卷），塔尔图，1966。安德列耶夫斯基，《我与赫列布尼科夫的夜谈》，《各民族友谊》，1985，第12期（有删节）。

81. 《未出版作品集》，379页；《作品集》，第5卷，267页。

82. 《自造词手册》，1908，俄罗斯国家文学艺术档案馆，存储单元60，13页。

83. 俄罗斯国家文学艺术档案馆，存储单元105，第1—5部分。

84. 《作为创作的语言》，15—16页，巴兰公布材料。

85. 《日记》，《作品集》，第5卷，333页。

86. 《未出版作品集》，230页。

87. 俄罗斯国家文学艺术档案馆，存储单元97，4页；比较：同一出处的第2部分。

88. 作者在剧本中看到了"战胜死神的胜利"（《作品集》，第5卷，333页），但同时也看到了"阴暗沉重的东西，水底的石头"（俄罗斯国家文学艺术档案馆，存储单元97，4页；1922）。《论"卡"》，杜加诺夫，《赫列布尼科夫：创造的自然》，317—325等页；《悬崖》，244—248页。

89. 见给他印象深刻的两封信，《作品集》，第5卷，309—311页（信的日期应当标为6月。试比较1916年5月9日的诗："奔赴第93步兵团，/我倒下，如同孩子们夭亡。"——《著作集》，104页）。

90. 《未出版作品集》，380页。

91. 见有关他的立场的评论：杜宾，《自由的观点》，《旗》，1995，第8期。

92. 《未出版作品集》，283页。

93. 俄罗斯国家文学艺术档案馆，存储单元64，105页。

94. 《作品集》，第4卷，311页。

95. 俄罗斯国家文学艺术档案馆，存储单元72，7页（1992）。

96. 俄罗斯国家文学艺术档案馆，存储单元9，第8部分（1920）。斯克利亚宾是诗人最为重要的"交谈者"之一。有关"伟大的斯克利亚宾因素"以及音调的和谐与不和谐，参见我们的著作《独特风格的教科书》（莫斯科，1983）。赫列布尼科夫是不久前通过的盖尔维尔博士论文《20世纪前十年俄罗斯诗人创作中的音乐与音乐神话》的主要研究对象，莫斯科，1998。

97. 《作品集》，第5卷。312页。

98. 《创作集》，547页。

99. 《作品集》，第4卷，114—117页；《悬崖》，105—106页。

100. 《未出版作品集》,384 页。

101. 《作品集》,第 3 卷,47—52 页。

102. 《作品集》,第 3 卷,155—170 页。

103. 俄罗斯国家文学艺术档案馆,存储单元 9,第 10 部分。比较《巴赫金思想》(注释 32)和书《Lönnquist Barbara. Xlebnikov and Carnivai: An Analysis of the Poem Poèt》,Uppsala,1979。

104. 《作品集》,第 3 卷,127—155 页。

105. 这是"超越智性界限"的语言(咒符或咒语;《创作集》,628 页)。"星光语言"是"借助非凡的智慧创造超智慧语言的方法"(出处同上)。"禽鸟语言"并非"超智慧语言"(而是禽鸟声音的"模仿")。见:沙皮尔,《论赫列布尼科夫早期诗作的声音象征意义》(《"嘴唇唱出包拜奥比……":语音结构》),《俄罗斯科学院学报》,1922,第 6 期,文学语言专集,第 51 卷。

106. 《作品集》,第 3 卷,84、116 页。第一个例子选自《天空的划痕》。

107. 长诗《契卡主席》受到帕尔尼斯的指责,但还是由他刊载在《新世界》杂志上(1988,第 10 期)。

108. 俄罗斯国家文学艺术档案馆,存储单元 82,58 页。

109. 俄罗斯国家文学艺术档案馆,存储单元 93,第 7、8 两部分;存储单元 16,第 23 部分。

110. 俄罗斯国家文学艺术档案馆,存储单元 97,第 2 部分,4 页;存储单元 92,第 43 部分。

111. 《作品集》,第 5 卷,137 页。

112. 俄罗斯国家文学艺术档案馆,存储单元 92,5 页。

113. 天下平等(Равнебен)(源自祈祷上天(молебен);社会平等思想就是"面对天空人人平等")——长诗《战争——死亡》中的新词创造尤为典型(1910,1912? 参见:《作品集》,第 2 卷,190 页;《未出版作品集》,407 页)。这部长诗充满了难以理解的自造词语(可能有反书报审查的意思),其中的战争一词仿佛有意掩盖国内那些躁乱的"人群"和"起义者"。这是在寻求解释——既为俄日战争中,也为 1905 年革命的"死亡辩解"(《命运榜》,第 4 榜)。同样参见诗《1905 年》(1921 年末)。

114. 俄罗斯国家文学艺术档案馆,存储单元 33,1 页(这还是 20 世纪前十年中期的形象)。

115. 俄罗斯国家文学艺术档案馆,存储单元 64,第 78 部分;爆破者与复仇者,存储单元 63,第 7 部分。

116. 俄罗斯国家文学艺术档案馆,存储单元 97,第 5 部分。

117. 俄罗斯国家文学艺术档案馆,存储单元 64,第 41 部分,第 31 部分,50 页。

118. 俄罗斯国家文学艺术档案馆,存储单元 87,89 页。

119. 俄罗斯国家文学艺术档案馆,存储单元 43,6 页。

120. 俄罗斯国家文学艺术档案馆,存储单元 117,第 2 部分。

121. 俄罗斯国家文学艺术档案馆,存储单元 95,1 页。

122. 俄罗斯国家文学艺术档案馆,存储单元 112,8 页。特拉乌什金发表于他的著作《赫列布尼科夫的诗学世界》,伏尔加格勒,1990,122 页。

123. 俄罗斯国家文学艺术档案馆,存储单元 125,28 页。

124. 俄罗斯国家文学艺术档案馆,存储单元 41,第 2 部分;存储单元 66,5 页;存储单元 91,4 页。

125. 意志(волитва)源自祷告(молитва)(1908)。俄罗斯国家文学艺术档案馆,存储单元 60,56 页。

126. 俄罗斯国家文学艺术档案馆,存储单元 97,2 页;存储单元 66,5 页;存储单元 117,3 页;存储单元 46,5 页;《作品集》,第 3 卷,203、204 页。

126a. 1905 年 10 月,诺萨利先生,亦即赫鲁斯塔列夫(1879—1919),是彼得堡工人代表委员会第一任主席。

127. 俄罗斯国家文学艺术档案馆,存储单元 49,第 6 部分;存储单元 125,16 页。

128. 《作品集》,第 3 卷,84 页;《著作集》,第 3 卷,396 页。

129. 俄罗斯国家文学艺术档案馆,存储单元 64,64 页。

130. 俄罗斯国家文学艺术档案馆, 存储单元 80,36—40 页。比较 1921 年重要札记:"地球的维里米尔化"自 1917 年 3 月 9 日开始了(俄罗斯国家文学艺术档案馆,存储单元 91,8 页)。

131. 《作品集》,第 2 卷,187 页。

132. 俄罗斯国家文学艺术档案馆,存储单元 93,9 页。

133. 俄罗斯国家文学艺术档案馆,存储单元 89,第 42 部分。

134. 《作品集》,第 5 卷,320 页。

135. 《作品集》,第 5 卷,34、85、86 页。

136. 《作品集》,第 5 卷,321—322 页。

137. 俄罗斯国家文学和艺术档案馆,存储单元 82,第 17 部分;《命运榜》,40 页;《著作集》,第 3 卷,512 页。参见注释 179。

138. 沙赫-阿齐佐娃,《预言者》,《欧洲文化背景中的俄罗斯先锋派》,莫斯科,1994,54—64 页。

139. 俄罗斯国家文学艺术档案馆,存储单元 64,40 页。参见:约万诺维奇,《赫列布尼科夫诗学中的"我"("我们")和"您"(1920—1922 年)》(试行本)。

140. 阿维里采夫,《奥·曼德尔施塔姆的命运和音信》,《奥西普·曼德尔施塔姆两卷集》,莫斯科,1990,第 1 卷,25 页。

141. 《文学报》,1985,46 期,11 月 13 日,第 5 版。

142. 俄罗斯国家文学和艺术档案馆,存储单元 83,25 页(1920)。

143. 俄罗斯民族图书馆手稿部,存储单元 11,第 1 部分。当时提到了斯塔夫洛金和维尔霍文斯基的名字(俄罗斯国家图书馆,存储单元 1,第 1 部分)。

144. 俄罗斯国家文学艺术档案馆,存储单元 38,第 11 部分;存储单元 64,82 页。

145. 《作品集》,第 5 卷,155—170 页(唯一一个印刷本——著作集之二除外)。

146. 俄罗斯国家文学艺术档案馆,存储单元 38,1 页,第 1 部分;存储单元 64,82 页。

147. 《未出版作品集》,385、485 页,试比较《波斯之夜》一诗中的甲虫。

148. 俄罗斯国家文学艺术档案馆,存储单元 64、82 页;《作品集》,第 3 卷,174 页(诗《听! 风云突起在呼啸……》)。

149. 俄罗斯国家文学艺术档案馆,存储单元 56,第 9 部分。

150. 俄罗斯国家文学艺术档案馆,存储单元 107,2 页。

151. 俄罗斯国家文学艺术档案馆,存储单元 64、49 页,第 39 部分、第 131 部分,131 页(1900 年代)。

152. 米·卡斯帕洛夫,《诸神众多……》,卡斯帕洛夫,《论文选集》,莫斯科,1995,246—258 页。

153. 俄罗斯国家文学艺术档案馆,存储单元 75,第 31 部分。从上帝的拼写法做出选择,赫列布尼科夫出版的诗文中上帝一词含义复杂,有待进一步分析其意义。

154. 俄罗斯国家文学艺术档案馆,存储单元 25,7 页,第 7 部分。在《闪电姊妹》中"心灵轮回"是用另一片"帆"的题材表现的(俄罗斯国家文学艺术档案馆,存储单元 4,1 页)。

155. 俄罗斯国家文学艺术档案馆,存储单元 64,103 页。

156. 俄罗斯国家文学艺术档案馆,存储单元 82,第 35 部分,44 页。比较诗《虱子傻呵呵地向我祈祷……》(1921 年秋)。

157. 《作品集》,第 5 卷,319 页。

158. 俄罗斯国家文学艺术档案馆,存储单元 42,4 页。

159. 《作品集》,第 5 卷,324 页。

160. 扬格菲尔特,《未来主义者雅可布森》(资料汇编),斯德哥尔摩,1992,45 页。

161. 《致奥·玛·布里克的信》,《未出版作品集》,384 页。

162. 《未出版作品集》,386 页。

163. 卡塔尼扬,《马雅可夫斯基:生平和活动纪实》,第 5 版,补充修订版,莫斯科,1985,550 页。

164. 俄罗斯国家文学艺术档案馆,存储单元 117,1 页,第 1 部分;同时参见注释 173。

165. 尼·雅·曼德尔施塔姆,《注释……》,《奥·曼德尔施塔姆的生活和创作……》,沃龙涅什,1990,237 页及此后几页。

166. 有关赫列布尼科夫与曼德尔施塔姆的创作相互关系的论述,参见:卡斯帕洛夫,《奥·曼德尔施塔姆:1937 年的崇高抒情诗》,莫斯科,1996,6 页等。还可参考我们的系列文章《赫列布尼科夫与曼德尔施塔姆》,包括格里戈利耶夫写的《晚期的曼德尔施塔姆:狡黠的角落》(献给斯大林的《颂诗》,或许还有献给赫列布尼科夫的诗?),《欧洲的亚洲方向》(原文为英语),1998,第 2 期,125—149 页,该诗的最早版本见《今日俄国学》,1998,3—4 期。

167. 俄罗斯国家文学艺术档案馆,存储单元 75,35 页。我们发现:清单中没有喀山,也没有彼得堡。米图利奇用自由一词遮住了清单上自己的名字,在手稿中标明了诗人去世的日期和地点。

168. 俄罗斯国家文学艺术档案馆,存储单元 79,第 6 部分;存储单元 82,10 页,第 12 部分。试比较笔记:《别尔佐娃谈赫列布尼科夫的"命运方程式"》,《各种文化背景下的命运概念》,莫斯科,1994,298—301 页。

169. 俄罗斯国家文学艺术档案馆,存储单元 98,第 8 部分。试比较尼科林娜,《现代言语中的词根内变》,《作为创造的语言》。

170. 俄罗斯国家文学艺术档案馆,存储单元 97,6、9 页。

171. 《作品集》,第 5 卷,235—236 页。

172. 俄罗斯国家文学艺术档案馆,存储单元 125,15、23 页;存储单元 66,5 页。

173. 试比较《社会主义的任务就是减少人与人之间的摩擦》(俄罗斯国家文学艺术档案馆,存储单元 93,10 页,1920)。发展阶段的详情请参阅我们的文章:一、诗人的词语创造和语言交叉问题》(莫斯科,1986);二、《论想像语文的辩证法》(维·赫列布尼科夫,《神话与现实》,阿姆斯特丹,1986);三、《超智慧的人和有健全思想的人》(《俄罗斯文化中的超智慧的未来主义和达达主义》,1991)。

174. 米格达尔,《物理学和哲学》,《哲学问题》,1990,第 1 期,15 页。

175. 卡斯帕洛夫,《当代俄罗斯诗歌:格律学和韵律学》,莫斯科,1974,459—460 页。

176. 参见:塔·瓦·斯库拉切娃,《赫列布尼科夫的自由体诗》,《作为创造的语言》;试比较文集《斯拉夫诗:诗理、语文学和诗学》,莫斯科,1996。

177. 卡斯帕洛夫,《1890—1925 年俄罗斯诗歌注释读本》,莫斯科,1993,128 页。

178. 俄罗斯国家文学艺术档案馆,存储单元 49,第 6 部分。此处还是同一个问题:"决定论,意志自由",格律、节奏的种类。试比较《组词,怀抱,数字,格律和规律》(俄罗斯国家文学艺术档案馆,存储单元 41,6 页)。

179. 在赫列布尼科夫看来,这些波浪渗透进世界的一切构造(宇宙和个人生活、碳水化合物分子和整个世界的历史)。"2"连结着"相似"(今天你腾飞,也许再过多少个双数的日子,还会重复飞腾),"3"是"反向的事件"(过了 3 这个度有可能衰落;过了"第五个 3",或 243 天,将要"受到报应")。在历史上度就是天、年。据我们所知,奇热夫斯基没有探讨过赫列布尼科夫的"信仰问题"。

180. 比较:赫列布尼科夫有抑扬顿挫的符号。参见:格里戈利耶夫,《词语创造……》,197页及以后几页。

181. 维德列,《论诗人和诗歌》,巴黎,1973,84页。

182. 克德罗夫,《文化中的伦理—人类学原则》,《俄罗斯科学院哲学研究所论文提要》,莫斯科,1996,39页。

183. 比布列尔,《俄罗斯民族思想? ——俄罗斯言语!》,《十月》,1993,第2期。比较:《另一种态度》,尤·斯捷潘诺夫,《在语言的三维空间中》,莫斯科,1985,196—199页及其他页。

184. 《今日俄国学》,1996,1期,17—18页。

185. 《今日俄国学》,1996,1期,8、20及其他页;巴兰,《20世纪初俄罗斯文学的诗学》,152—178页(文章《普希金在赫列布尼科夫的创作中……》)。大概诗人在他的心里想"波德莱尔死了,可惠特曼还活着","魏尔伦补充着坡和普希金"(俄罗斯国家文学艺术档案馆,存储单元9,第11部分)。还可参见我们的文章《赫列布尼科夫与普希金》(在刊物上)。

186. 《作为创造的语言》,55—65页(拉·弗隆的文章)。

187. 参见:波卢欣娜、皮亚尔利合编的《布罗茨基隐喻词典》(以《言语部分》的文集材料为基础),塔尔图,1995。

188. 维·伊万诺夫,《论安德列·别雷"美学实验"的影响》(赫列布尼科夫、马雅可夫斯基、茨维塔耶娃、帕斯捷尔纳克);安德列·别雷,《创作问题》,莫斯科,1988。试比较:科热夫尼科娃,《别雷的语言》,莫斯科,1992;《安德列·别雷:赞成还是反对》,米兰,1986。

189. 试比较:西果夫,《论赫列布尼科夫的戏剧》,《1907—1917年俄罗斯的剧院和戏剧》,列宁格勒,1988;杜加诺夫,《赫列布尼科夫:创造的自然》,177—211页;自费出版的《赞格济》,莫斯科,1992;格里戈利耶夫,《从规模剧院到忍无可忍的剧院》,《新文学观察》,1998,第33期,同时参见注释49、54。

190. 尤·安年科夫,《我的会谈札记:悲剧集》,莫斯科,1991,第1卷,151页。

191. 不妨回忆"首领":马尔科夫,《论诗歌中的自由:文章、随笔及其他》,利尼克作序,圣彼得堡,1994。

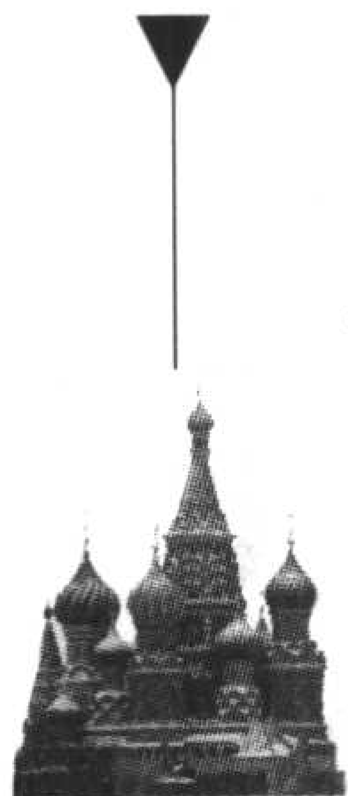
192. 迪姆希茨、切巴诺夫,《赫列布尼科夫的生物学思想》,《赫列布尼科夫讲座》,圣彼得堡,1991;巴布科夫,《共生、后继共生和生物圈理论》,《个体发生、进化、生物圈》,莫斯科,1989。

193. 对他的生活道路的研究刚刚开始:尼·阿·科热夫尼科娃,1)《20世纪初俄国诗歌中的词语运用》,莫斯科,1986;2)《论赫列布尼科夫的语义辞格》,《赫列布尼科夫的诗意世界》;3)《论直截了当的和富于隐喻的词语运用间的相互关系……》,《作为创造的语言》,《简洁作为表达简单的数字,发生在无限小之前》(俄罗斯民族图书馆手稿部,存储单元29,第10部分)。

194. 俄罗斯国家文学艺术档案馆,存储单元64,第58部分;存储单元77,55页。

195. 《赫列布尼科夫档案中的文件被哈尔德日耶夫尘埋二十五年!》,《文学报》,1992年6月1日,第6版(亚·萨茨基赫,《哈尔德日耶夫档案……》,《总结报》,1998年5月19日)。

196. 已有很多评论指出,这个时代可能快要开始了。大概它已经开始了。特别是第六、第七届国际赫列布尼科夫研讨会系列学术论文、文章和论文提要可以证实这一点(《赫列布尼科夫与20世纪的艺术先锋派……》,阿斯特拉罕,1998;《赫列布尼科夫与新千年之交的世界艺术文化……》,阿斯特拉罕,2000)。诗人的新六卷集正在筹划出版(俄罗斯科学院世界文学研究所,《遗产》第1卷,莫斯科,2000;第2卷,莫斯科,2001。阿伦宗和杜加诺夫(已故)编选、文本校对并作注释)。相关著作有:格里戈利耶夫,《未来主义者;赫列布尼科夫的世界:文章,研究索引(1911—1998)》,维·弗·伊万诺夫、帕别尔内和帕尔尼斯主编,《诗歌与绘画:哈尔德日耶夫回忆录》,梅拉赫和萨拉比扬诺夫主编,国外维里米尔学的研究成果,主要是巴兰和弗隆等人的研究成果。





弗拉基米尔·马雅可夫斯基

第三十五章

弗拉基米尔·马雅可夫斯基

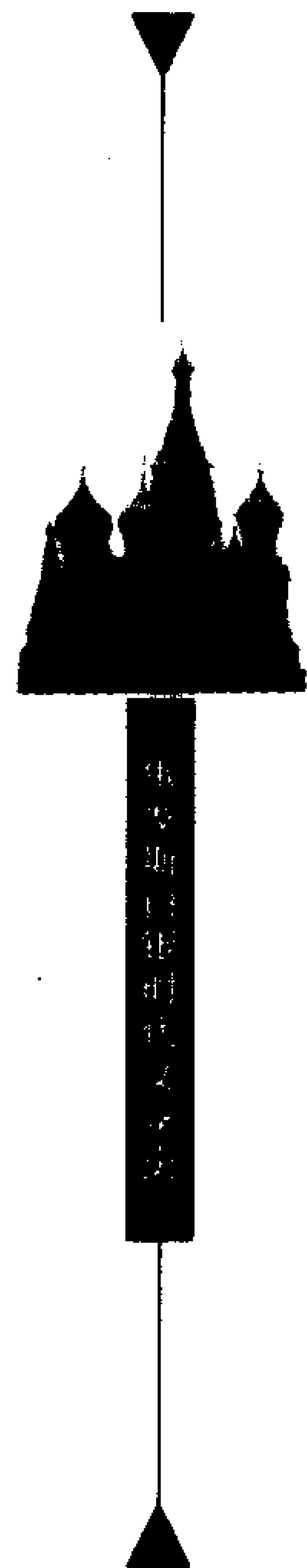
◎斯莫拉 著　曾予平 译

对于弗拉基米尔·弗拉基米罗维奇·马雅可夫斯基的地位和作用，玛林娜·茨维塔耶娃(1893—1930)是这样评价的:“他是世界上第一位群众诗人。”[1] 但是,我们也可以说,早期的马雅可夫斯基是一个个人主义诗人。他刻意让自己的生活和创作与社会、与社会秩序、与上帝对立。并且,这两方面(个人主义和联系群众) 看似互相排斥的因素,却坚持在他身上互相依存了下来。不知是谁这么说的——他或者是一个个人主义者,或者是一个集体主义者:“我觉得”——“我”对于自我来说是渺小的。是不是存在一个固执地挣脱自我的人呢? 渴望走向整个社会,融进人群,或是力求让挣脱自我的躯壳的“我”充满整个世界——这两种倾向中哪一种更强烈呢? 有时候让人觉得,诗人不知道该让自我走向何方,并且,他也不知道“这个人”什么时候从他自身脱颖而出。他想抹掉自己人和陌生人之间的差异、不断积累、全面更新人性的设计方案，接近人民群众、关怀大多数人、接近天空、接近大西洋、接近遥远的时空大陆、走向全球。他在通往伟大的道路上行走得越是坚定,往上走得越高,肩负的重担越是沉重,实质上离“那个洒满阳光的彼岸”的距离也就越远。这正是马雅可夫斯基浪漫乌托邦情怀的根源。

*　　*　　*

马雅可夫斯基讥讽过费特，后者在自己的诗里曾经四十六次使用“坐骑”而一次也不肯用“马”这个词。他说，“坐骑”很优雅，而“马”字太寻常。早在童年，马雅可夫斯基就不能容忍湿(诗)乎乎地说话：‘本族’和‘峭壁’这类词让我生气。”[2] 由于他在库塔伊希古典雕塑中学的入学考试中，回答不出神甫关于“眸”字的提问(1902)，他立刻憎恨起“一切古代的、一切教会的和一切斯拉夫的东西。很可能，我的未来主义、我的无神论、我的国际主义可能就是由此而产生的”。

关于马雅可夫斯基的问题，在许多方面都是关于革命的问题。这不仅是因为革命的主题占据了他大部分的创作内容，而且他的革命性的来源在于他非常离奇的气质和他的童年印象。当马雅可夫斯基一家还住在格鲁吉亚的时候，有一天，姐姐从莫斯科悄悄给弟弟带来了写有政治诗歌的长传单。“诗歌和政治在头脑中联为一体”，“发生游行示威和群众集会的时候，我也上街了”(13页)。“1906年，父亲去世后，马雅可夫斯基随同家人一起来到莫斯科。少年马雅可夫斯基转入莫斯科第五中学就读。他在这段时间还没有完全接受文学的影响，他喜欢的是哲学、黑格尔和自然科学，其中最沉迷的是马克思主义。”(15页)很自然地——他在1908年加入了联共布尔什维克党，并且因为地下活动而三次被捕。1909年的第三次被捕给马雅可夫斯基带来布底尔卡十一个月的监禁生活。这段时间里，马雅可夫斯基的日常生活被阻断了，但是他对文学的兴趣却被重新激发了。在被迫无所事事的日子里，除了拜伦、莎士比亚和托尔斯泰之外，他还阅读了所有最新的作品，其中包括别雷和巴尔蒙特的作品：“形式上的新颖把我吸引住了。但是总觉得格格不入。这些主题、形象都不是我生活中所有的。我自己也曾尝试过，要写得同样的好，不过是写别的事物。哪知道，就是这样来写别的事物却办不到。结果很不自然，好像革命的哭诉。”* (17页)



也可以把1909年看做是诗人文学创作活动的开端。我们已经找不到在狱中写满诗文的笔记本。“谢谢看守”——出狱时被没收了(17页)。重要的一点是，党的工作被扔下不管。年轻人认真严肃地思考起自己下一步的命运。在1910年的前半年，马雅可夫斯基大概用了四个月的时间在画家茹科夫斯基的画室学习彩色写生画；年中，他又去了克林画室，准备参加绘画雕刻建筑中等专业学校的入学考试。这段时间里，人们读到的诗人名字是——“萨沙·乔尔内”，“他的反唯美主义让诗人喜欢”(19页)。1911年8月，马雅可夫斯基通过复试，考入绘画学校的特技班，这是当时唯一一个不需要推荐信录取学生的地方。

在谈论诗人马雅可夫斯基之前，我们先回头来关注一下他的童年印象。那些童年印象为促使他努力走向未来的诗歌宇宙中心——现代大都市的强大吸引力提供了从生理和情感上解谜的一把钥匙。他的自传《我自己》中的一章里，曾经称“我自己”是“非凡的”。自传谈道，有天夜里，(父亲带着七岁的马雅可夫斯基骑马巡视森林，)透过消散后的云雾，他从高

*. 《马雅可夫斯基选集》，庄寿慈译，人民文学出版社，1984，北京，第1卷，15页。——译者注

处突然看见，脚下的世界比天空还亮，世界沐浴在电灯光中(附近开着一家铆钉厂)。只有身处偏远地带的外省小男孩才会对眼前所见的一切深感诧异，这也许就是他那交织着爱和恨的轻视自然的"落后"与"不完美"，向往科学技术发达的都市主义、巴扎罗夫式的唯理论的开始。"看过电灯光之后，我对大自然就完全失掉了兴趣，那是没有改进过的东西。"* (11页)

* * *

1911 年秋天，马雅可夫斯基结识了"俄罗斯未来主义之父"达维德·布尔柳克，1912 年 2 月第一次向他朗诵了自己的诗。从这一刻开始，马雅可夫斯基把全身心投入了文学艺术活动。

在 20 世纪最初十年快要结束的时候，未来主义者们以一种不无霸道的姿态拒象征主义者于千里之外，当时后者已经和街上的世俗生活隔绝，正在逐渐老化。这群未来派一副无所拘束，没有生活内容的举止派头，沉迷庸俗的胡说八道，反对沙龙生活方式，表现为一种不计得失探索通往未来艺术道路的尝试，这种未来的艺术以创造新词为标志，并且还包含对身边发生的社会动荡保持高度的敏感。未来主义的街头诗吸引了马雅可夫斯基，在街头斗殴的间歇写作诗歌，与那些被激动起来的群众的直接接触，激动着马雅可夫斯基。怀着用自己的创作去震撼群众的思想和对树立新艺术规程的向往，马雅可夫斯基培养了一批相应的听众——身穿黄色短上衣或是粉红短大衣、大礼帽加晚礼服、涂画着花纹的脸和留着别勋章用的萝卜裤。写街头诗给马雅可夫斯基留下了一个习惯，他可以在人多的地方边走边写，比如说在电车上。未来主义以鲜明的表演性因素和戏剧性吸引了写诗伊始的马雅可夫斯基，而这些都是世纪之初俄罗斯的艺术所特有的。

1912 年 12 月，立体未来主义者们发表了他们的第一篇宣言《给社会趣味一记耳光》，签名者有达维德·布尔柳克、克鲁乔内赫、马雅可夫斯基和赫列布尼科夫。我们可以在宣言中读到酷似马雅可夫斯基风格的句子："把普希金、陀思妥耶夫斯基、托尔斯泰等等从现代航船上扔下去！……我们一再命令尊重诗人的权利：1.要尊重诗人任意扩展词和派生词汇(新词)的能力，以增加字典的词汇量……如果我们的诗行里还残存着你们那'合乎情理的涵义'和'良好趣味'的肮脏印记，那么其中仍然会有'具有自身价值的词(自造的词)第一次像新的未来之美的启明星那样若隐若现'。"[3] 这里，在登载宣言的杂志(不定期杂志)上第一次刊载了马雅可夫斯基的著名诗作《夜》和《晨》。这些诗作是美术学校的学生创作的。这是一幅光谱色阶的草图，它的主角是色彩，林阴道、广场、建筑、窗户和门在这里都仅仅服务于色块游戏的背景。那些色块以自己的变幻多彩营造着大城市夜生活的场景。诗里流淌着立体未来主义的综合艺术风格。这里没有词汇实验，但是这里有着马雅可夫斯基创作伊

*. 《马雅可夫斯基选集》，庄寿慈译，人民文学出版社，1984，北京，第 1 卷，5 页。——译者注

始就带有的特点——鲜明的具体性、大量的比喻、笔法的严密性、醒目的色泽和动感的形象性:“血红和苍白已被揉皱而抛弃,/墨绿里撒上了一把把灿烂的金币,/黄亮的燃烧的牌被一张张分发出去,发到争先跑来的窗户的黑手掌里。”*1

《晨》实际上为《夜》作了补充。浓重的夜幕渐次散去,晨曦揭开了早晨并不可爱的细节:“于是马路花园中的一束花/一群互相敌视的卖淫女郎”,“戏谑的/钻心的笑”,“花柳街巷中/淫窟的/棺木”等等,带着令人厌恶和压抑的共同特点,这些细节依次排列着。同时,马雅可夫斯基也在目睹的丑陋中找寻着美:“可是路灯/这批头戴煤气王冠的/帝王”,“星斗”,“花束”,“玫瑰丛”以及周围的“喧声”,“恐怖”,“妓女们”,“淫窟的棺木”——所有这一切,都被“东方投入一个火光熊熊的花瓶”。在稍后一些时间,马雅可夫斯基指出:“契诃夫第一个明白,作家只需侧起花瓶,而往里面注入美酒或者泔水——则无关紧要。”(299页)自然界没有美,美是由艺术家亲自创造的。马雅可夫斯基问道:“难道在维尔哈伦*2之前可以想像在酒气熏天的小酒馆、办事处还有肮脏的街道以及城市的喧哗声中的美吗?”(283页)



这就是雅克布森所说的,诗歌《晨》还揭示了初试锋芒的诗人的一种努力,展示和更新对词语内在形式的表达方针,在这种情况下,诗人把诗行末尾的音节变成了一些含义特别的单位,并把它们带入下一行——新诗就是这样产生的:“阴郁/的雨/飞着斜的目光。/电线流着铁的思想——/像铁窗一样/清清楚楚,/而铁窗后/是鸭绒褥,/脚/轻轻巧巧/踩在褥子上,……星星们正在起床。”*3 更新旧的东西,更新过时的旧东西,建立起一个全新的世界——这是未来主义者的主要任务。诗歌创作的源泉、目的和最终结果仍是——词汇。由此产生很多的警句格言:“不是思想产生了词语,而是词语产生了思想”(300页);“诗歌——每日更新的亲切的词汇”(307页);“词语——乃是最终目的”(317页)。

对声音和韵律、词汇和句法以及整个诗歌创作革新的热情,是马雅可夫斯基的内心追求。的确,达维德·布尔柳克是马雅可夫斯基的第一位老师(“好朋友,我真正的老师,布尔柳克把我变成了诗人”)(20页)。但他未必能给这位青年诗人传授真正的艺术课程。倒不如说影响他的是布尔柳克宽厚的艺术天赋和他罕见的善良。布尔柳克的抒情诗是朦胧而折中主义的,在他的抒情诗中有着花样翻新的热爱自由和个人主义的社会主题,诗人蔑视饱食终日和精打细算的世界。未来主义诗学本身在他只表现为对令人吃惊的反唯美主义的钟爱(《天空——尸体!!! 别无其他! 星星——一群蚯蚓,喝醉了美酒似的雾气……》),表现为热中搞声音实验,在于反对逻辑绘画,追求“不和谐的马赛克效果”(“苍白的马鬃/苦难的人想哭泣/海湾堆积着尸体/孤儿们伸出手指”)。与那些成功地把某种意义的光辉塞进声

*1. 《马雅可夫斯基诗选》,飞白译,上海译文出版社,1982,上海,3页。——译者注

*2. 法国象征派诗人。——译者注

*3. 《马雅可夫斯基诗选》,飞白译,上海译文出版社,1982,上海,4页。——译者注

音里的作者不同(例如赫列布尼科夫的《论辅音Л》),布尔柳克只是宣称了这种关联的存在。

马雅可夫斯基头二三年的诗歌几乎就是在大街上直接写出来的。诗歌中城市的面貌简直像照片一样,对比鲜明细致(头两年的诗《街上的》、《从一条街到另一条街》、《招牌》、《剧院》、《彼得堡点滴》、《追女人》、《我》等等)。在这张照片上的林阴道和广场、妓女和光秃秃的路灯、小摊贩和疲惫的电车、排水管道和广告橱窗、街口的交通灯以及锈迹斑斑的钟楼上的十字架、火车和轮船上的烟囱等等,全都以一种陌生化的姿态展现着。隐喻向静止僵化的比喻中注入鲜活的血液。"带刺的风","沉赘的燕尾服","天空的嘴脸","被打扰者的脚步","屋顶的邪恶","漫天要价的橱窗"——形象化的印象从里到外,一致地打动着读者。"发到争先跑来的窗户的黑手掌里"或是"停在钟楼上的天鹅"则更多地昭示着作者的个性和宣言。它们经常在那些暴徒和无耻之士的架势下发掘出一颗鲜活的温柔的心灵(黄上衣下裹着察觉不到的心)。"班驳之轮的耳朵","电车的嘴脸","五彩橱窗的眼睛","烟的长手"等等,所有这些不是别的,正是马雅可夫斯基渴望建立壮美的未来大厦的拟人化的一个遥远的预言。诗人仅仅只做了一个尝试。他不知道怎样协调他那开阔的心胸并处理和这个世界的关系,他不知道这世界是被谁的恶毒意志左右着,他只是从心里向外叫喊出着狂热的声音,忽而是癫狂的温柔,忽而又是极度的忧郁。

马雅可夫斯基的未来主义是怎样接近赫列布尼科夫的未来主义的呢?后者彰显着新潮流代表的鲜明和本真。在后者的艺术世界里"一切单一的、部分的、终结的事物皆起源于大一统和无极"[4]。赫列布尼科夫的大一统哲学在关注未来的创作中找到了直接和丰富的表述(创作的祖国是未来)。在关注未来的艺术道路上,词本身,词游离于功利之外的自然本质,有着强大能产性的词,还有可以在现成艺术作品的另一些场合表现其成长和发展的灵活特点的词,扮演着向量的角色。诗人在词上看到了一种建设生活的能量,这种能量能够重建曾几何时人与人之间遗失的共性联系,还世界本来面目。"找寻吧,不要从根本上打破词根圈,找寻那块可以把斯拉夫词汇相互改变的神奇石头,自由地熔炼斯拉夫词——这就是我关于词语的第一个观点……""在世界各种由字母表构成的语言中寻找一统关系——这是我关于词汇的第二个观点。这是一条通向世界玄妙语言的道路。"[5]《独特》《玄妙》对于赫列布尼科夫来说并非毫无意义的东西,而是探究隐藏在表象之下的词语起源的本真意义。赫列布尼科夫的语言乌托邦带着生活创作的动力,总结着人类和自然一统的神话,号召人们猜想历史发展的规律,指出避免死亡走向永生的道路。赫列布尼科夫的神话诗的造词工作并不被认为是生活和诗歌中的个别存在。完整性对他而言不是"美学",不是一种假定的规则,而是那些活生生的物质的状态,是唯一的存在方式,其中共存着、漂浮着、互相渗透着抒情和叙事的成分,过去、现在和将来,诗和散文。由此,我们可以看到文本规则上的透明性以及其特有的包容性,这种包容性让我们可以把赫列布尼科夫的抒情诗看做是一种在自身基础上不寻常的灵巧的宏篇巨制,至于其中每一首诗则是过去或将来的一

种延续。

如果没有赫列布尼科夫的哲学，或者没有他那些循环出现的词语，热中于词韵发明的马雅可夫斯基也未必能成为一个创新诗人。赫列布尼科夫的生活创作思想和包揽一切的视野，让马雅可夫斯基感到非常亲切。差不多在他的第一批作品里就融合了一些直接的感受和不切实际的幻想，诸如融合乌托邦式的纸上谈兵、融合天上和地下、融合谈情说爱和日常生活、融合街巷俚俗和激情升华。但是，马雅可夫斯基的社会敏感性却好像超过了除了赫列布尼科夫以外其他所有的未来主义诗人。他的反叛，他的乌托邦，直至最后他的悲剧都正是从这里开始的。出于对社会丑恶现象的仇恨，他萌生了对"没有痛苦、没有贫穷和没有委屈"的理想社会的向往，这个理想社会在诗人看来，只有彻底消灭了人类过去的疮疤才有可能建成。

帕斯捷尔纳克曾经写道："在他的风格后面好像有一种类似于决议的东西，一旦它付诸实施，结果便不应该取消。这种决议便是他的天才，一旦遇到它便会令他震惊到如此程度：任何时候他的天才成了能让他毫不惜力、毫不动摇地献身，去体现在选题上的一道道命令。"[6] 也许，正因为如此，马雅可夫斯基才会在写出数十余首诗歌后，方才体会到自己是一个初试锋芒的诗人。"他是那种无人庇护的诗人。"丘科夫斯基证实，"我见过很多初学写作的诗人，他们一般对批评采取逢迎的态度。可马雅可夫斯基早在青年时期就拥有一副傲骨。跟他相识熟悉的时候我就发现，在他身上通常没有任何琐细的、灵活的、或是意志薄弱的自我，尽管有很多天才的人们都有这些。他给人的印象始终是个具有伟大前途的人，是个肩负伟大历史使命的人。"[7]

古利维尔式的悲剧性自我感觉，被肮脏道路的绳子束缚着，混杂在尘世预言的一团乱麻中。专注于由四首诗歌组成的抒情组诗，用醒目的《我》做书名，构成了作者的第一本书(1913 年 5 月)。这是作者的自白。诗集《我》有现实的自传人物，有宽厚的胸怀，这一切都是马雅可夫斯基式的一如既往的明喻和暗喻的特点。人类心灵之旅、深邃的大海、城市、红头发的妻子(她乃是情人)、耶稣、燃烧过的天空、世纪之子遥远的道路以及其他都辨证地联结在一起……《我》是一个矛盾的混合体，或互相补充、或互相排斥。戏弄人群的时候，诗人可以让自己采取下流的手势："我一边感受到衣服下摆呼唤的爪子，一边向它们挤出一脸笑容。"与此同时，他却"浑身是伤痛"。在广场和十字街头，他感到很拥挤。巴比伦城的战俘之痛他感同身受。也正因为如此，他才像一个流浪诗人应该做的那样，准备着担当稳定世界局势的责任。他在革命前的创作中产生了一种可以归纳为民族公式的认知："我——是一个诗人，我擦去自己人和陌生人之间的差距。"从这里可以看到他那"歪嘴的"叛逆以及让人在心灵的施洗盘受洗的尝试。

以大都市为背景——这是马雅可夫斯基最具特色的抒情风格。但是不管他怎么样赋予物质世界以生命，人们在主观和客观的接受上都会存有间隙。马雅可夫斯基试图克服这

里的差距，建立自己的有关物质世界的规则。他那座巨大的超现实的透明的大都市仿佛就建在他的心上。一方面，流浪生活的视野允许他用不寻常的透视法从上到下地观察地球上的凡尘俗事(《在那里，城市被绞死在云端》)，另一方面，城市的交通要道就像是一个血液循环系统，不断把城市的伤痛传达给诗人的内心。那些传导现代生活构建的丧失理智状态的细节，首先把人们的注意力集中了起来。"被打搅的脚步任意摆布脚跟上的生硬句式"，"疯狂的思绪从舒斯托夫的厂房顶上冒出来"，"倾盆大雨之间疯狂的大教堂在光秃秃的圆顶上奔走"。也正是这些凄凉细节在同一时刻演绎着心灵的象征。这些情感细节成了心灵状态的象征，城市风光的可感知图景变成了诗人世界观的一个隐喻。

在认知世界的悲剧情怀上，马雅可夫斯基不亚于白银时代的任何一个诗人，包括布洛克在内。在那首语出惊人的诗《说说我自己》中，他谈到了自己的走投无路，那种无论身外还是自身都陷入绝境的状况。这两个极端因素的集合又是诗人的《我》：这个"我"出现在诗的开头、中间和结尾："我爱……"，"我看见……"，"我独自……"。马雅可夫斯基的"我"走上前台，强调着勇于牺牲的悲剧激情，同时又构建了诗人许多作品的结构语义学基础，成为诗人的一个商标。马雅可夫斯基在 1917 年前的所有抒情诗，包括其中一些大型作品，是一种拉长了的呼叫救赎、呼叫未来的声音："圆睁一百只眼的巨火 / 从码头冲进住宅的静寂 / 人群战栗 / 最后的呼声啊，——你起码 / 该把我在燃烧的痛苦呻吟 / 传到未来的世纪！"(《穿裤子的云》)*

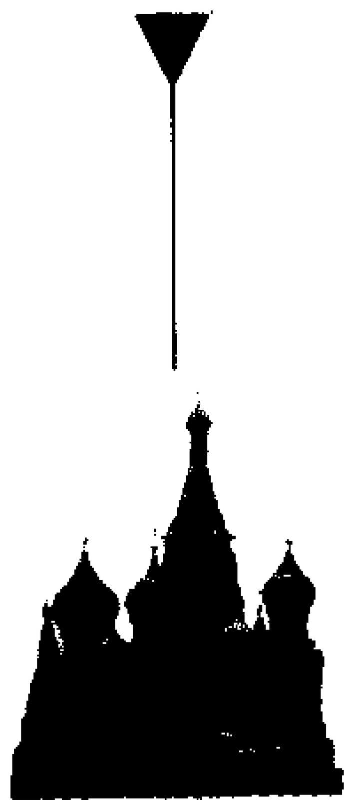
只有在那样充满悲情的上下文里，才可能理解抒情诗《谈谈我自己》(组诗《我》)中的那个把诗人和大众分隔开来的诗句——"我喜欢看着孩子们怎样死去"。这首诗以及类似这首诗的其他作品使霍达谢维奇把马雅可夫斯基叫做"没有自卫能力人群的蹂躏者"、"下流暴徒的歌手"[8]等等。马雅可夫斯基的反传统在现代为卡拉布奇耶夫斯基[9]、哈尔芬[10]等诗人所继承。诗歌《我爱看……》处于诗人遭受的许多尖刻批评的中心——全是由于未来主义反人道主义传统的渴望及越轨行为的快意攻讦。正如帕斯捷尔纳克指出的那样，"极度的腼腆才是他毫无廉耻的动力"[11]。生活在构建和平的进程中("我和心从未活过五月，/过去的岁月里只有第一百个四月")——这里也能看到一种极端的有时使人反感的夸张风格，以及隐喻的新奇幻象，那些隐喻体现了生活在城市这个石头口袋里、丧失理智的严重后果，这里能看到被扔向普遍冷漠的那潭死水的石头——"我喜欢看着孩子们怎样死去"。

顺便说一句，俄罗斯文学早在未来主义之前很早就有过诗人为孩子死亡高兴的例子。孩子不是抽象的，而是自己的至亲。热姆丘日尼科夫因为儿子的死称自己是"一个幸福的人"[12]。假如他没有在自己的人之初离开这个畸形的世界，那么他的儿子最可能做的就是不得不自杀。有一个批评家认为："弗拉基米尔·马雅可夫斯基最伟大的贡献就是——他写了

*. 《马雅可夫斯基诗选》，飞白译，上海译文出版社，1982，上海，45 页。——译者注

这行诗。"(指"我爱看……"——本节撰写者按。)这行诗像一把插入伤口的刀,它集中了俄罗斯文学及其他文化的原型——垂死孩童的原型,受难孩子的原型。[13]

马雅可夫斯基抒情的自传《谈谈我自己》的情节就像一滴水,反映出诗人革命前走过的道路,它带领我们走过城市的栅栏和屋顶,走向大教堂的圆顶,进而走向天穹的圆顶。城市空了,甚至耶稣这个人性的最后庇护,他也已经逃出了险象环生的巴比伦塔,只剩下诗人一个人。他被绝望地折磨着,向天空投去了词语的利箭。他求助于太阳和时光,在这种情况下,他从来没有放弃拯救他人的想法:"时间啊! / 哪怕你是瘸腿的圣像画匠 / 苦苦哀求要我的圣像 / 放到世纪小丑的神龛上。"



诗人的语言风格一会儿是演讲式的,一会儿是口语式的。粗鲁是经常的,有时还会口齿不清,有时很尖刻,像他的猛烈抨击之作《你好,耐特!》、《给你们!》。在写成自己的大型作品前,他已经很明确地背离了传统的诗歌属性——星星、月夜、浪漫的云朵、露珠、花园等等……确切地说,他把它们带进了另外一个没有诗意的语境之中,天空像"没有眼睛的蜥蜴的脸",云——这是"套在城市脖子上的绞索",花园"在六月里可耻地坍塌"。诗人对读者的态度却出奇地温和:"请听着! / 要是, 也许星星点亮了——/ 也许——这是什么人需要? / 也许是什么人想要他们存在? / 也许——有人把这些痰叫宝石? "

"这不太感伤了吗?"——诗人问诗中的沙尔玛尔季娜。[14] 对感伤情调的担心恐惧(由此引出了"痰")以及在对姑娘的感情的作用下,从自身摘掉无懈可击的假面具的愿望("纱巾配夹克"),形成了抒情诗《请听着! 》的矛盾对立的结构:星空与尘世,请求所得与要求所需,宝石与痰,哭泣、亲吻,与——掩埋。

温和的抒情主义的特点也是另一首抒情诗——《小提琴也有些神经质》(1914)内在的艺术情调的特点。这首诗需要谈得详细点,因为它为解释马雅可夫斯基早期诗歌创作的某些共同特点提供了良好的依据。

从各个角度出发的著作和文章探讨马雅可夫斯基的诗学, 已经有了几十年的研究历史。[15] 在众多研究诗人共性的文章里,我们可以发现这样或那样的艺术表达手段,找到许多宝贵的研究成果。但是在这种情况下,我们也发现了一个最需要解决的共同问题——马雅可夫斯基诗学的基础是什么?

诗人在 1917 年之前写的二十来篇文章里,贯穿始终的主题都透露着对诗歌动态特性直接或间接的确认。静止、保守和停滞转化为道德评价范畴,并且被认同为惰性、停滞、腐败、死亡。诗人用静止的因素和能动的因素对立,"伟大的打破 (着重号为本章撰写者所加),让我们起步于追求未来艺术之美的所有领域……"这是马雅可夫斯基在他的第一篇关于艺术的文章里的第一句话(275 页)。静观的诗歌(一般包括古典诗)"不是诗"。艺术不复制现实——它根据艺术家的理性让现实发生变形(279 页)。要复兴戏剧,艺术首先要用电影艺术来消灭它(278 页)。与在原地忧郁地踱步截然相反,推出来的是"认识能力的自

由游戏"(276 页)，这种自由游戏又是由城市生活的紧张动感所引起的。现代生活的图景——"运载清洁合理涵义的驮畜"，"是在纵情和艳丽的舞蹈中旋转的'赤脚舞女'"(293 页)。古典艺术死掉了，因为它"落在了生活的尾巴上"(303 页)。由此便有了一个号召："先生们，够了，别系那条白围裙了！参与到生活里来吧！"(317 页)由此也得出了词语的专有作用——尤其在社会暴动和斗争条件下："只有词语利箭"才能够表达世界的现代状态(317 页)。抑或可以这样写："可以不写战争，但是必须用战争来写！"

这一部分并非诗人最重要的观点，但是从中至少可以得出这样的结论：马雅可夫斯基的诗歌创作基础是对动态原则的自觉坚持。在古典完美艺术的旧思想最终失去光芒、艺术盼望挣脱羁绊、艺术家急待"从艺术作品的创作转向生活本身"[16]的背景下，这个原则一方面特别切合诗人特别好动的本性，另一方面也切合本世纪的现状。

抒情诗《小提琴有些神经质》的创作是如何落实这种观念的呢？

1.《小提琴有些神经质》——好像是在蒙太奇原则下写出的一个小剧本。一系列相互转换的镜头营造了一个动态的效果。

第一个镜头。小提琴和鼓的谈话：

小提琴心烦意乱地哀求着，
突然又号啕痛哭，
就像孩子似的。
大鼓再也忍耐不住：
"好，好，好！"

第二个镜头。鼓没有听完就走了：

它自己十分疲惫，
没听完小提琴的唠叨，
径直向繁华的库兹涅茨基大街
急步走去。

第三个镜头。乐队漠然望着小提琴的眼泪：

乐队无动于衷地看着
小提琴是怎样停止了哭泣，
没有言辞，

没有旋律……*

诸如此类还有其他诗句。

迅速转换的镜头(一共九个)造成一切急速发生的印象。《小提琴……》的故事不是用短篇小说的形式(描写的成分压低到最低限度),而是用诗的自由移动的特殊重音来展示的。《小提琴……》一诗和马雅可夫斯基的其他抒情诗一样,是用"电报体"写出来的(他后来说:"诗行啊,驾上电报飞走吧!"),这种电报体赋予诗行和整部作品一种提升了的动感状态:全诗有四十六行,最长的诗行有五个词(包括两个虚词),有八行每行四个词(包括虚词),有十二行每行三个词(包括虚词),有十三行每行两个词,有十二行每行一个词。几乎诗中所有断开的简短诗行都奉命赋予每一个重读的词或短语特别的分量。

2. 马雅可夫斯基的动态诗是(也许,首先是)依靠语言表现力来维系的。这种表现力采取了最为多样的方式和方法。一首诗共有一百一十一个词,其中八十八个是独立的词——动词和动词的变化形式有三十一个。它们承担了基本的动态的负荷,并且大多数动词都提高了语言表现力,例如"心绪烦躁"、"吼起来"、"拿鼻子大声抽气"、"尽情痛哭"、"丁当作响"、喊叫"(两次)、"冲上前去"、"我嚷"、"如何灌输"、"吐痰"等等。

3. 在《小提琴有些神经质》一诗中,还有一个提高表现力的媒介——对立和对衬系统。它们在语义情感空间内相互作用,构成诗的完整面貌,在听觉和视觉上都被赋予独特的建构风格的作用。《小提琴……》是一个从头到尾都会发音的有机体。可是,像维诺库尔指出的那样,如果在克鲁乔内赫的"玄妙难解的"诗歌里有声音的话——"这就是纯粹的心理学了,它彻头彻尾地反映人的个性;作为一种社会因素,它和语言系统和社会因素毫无瓜葛[17],那么就可以说,马雅可夫斯基作为诗歌素材的声音带有语义色彩,并且意味久远[18]。"第一组对立(小提琴——鼓)马上就让我们的听觉捕捉到了对立的概念。我们听到小提琴在哀求,听到鼓怎样模仿着说"好"。其间不但有慰藉的音符,还有愤怒,有摆脱小提琴纠缠不休的愿望,声音的对立随着时间的推移不断增进。哀求预计着动作的长度(每一个镜头的长度):"哀求着哀求着,小提琴心绪烦躁。"(重音词"哀求"后面有三个依次递减下降的音节,表示时间的延展。)鼓的反应是同时展现的,这是一个信号。三个重复的"好!"在最后一层带上了重音,加强了表达愤怒的动作。当然,"好"和上下文中对立的"走开"能够合辙压韵也不是偶然的。

第二个对立是:小提琴——指挥。两个世界碰撞了,一端是神经质、易受伤害、孤独、心怀着爱情,另一端则心绪平和、冷漠无情、茫然不解、粗鲁莽撞。小提琴在静静的绝望里放声痛哭("没有话语,没有节拍")。铙钹大声地、毫不委婉地表达着自己的不解。接下来的冲

---

*. 《马雅可夫斯基选集》,杜承南译,人民文学出版社,1984,北京,第1卷,8页。——译者注

突是：黑里康大号简短尖利、狂野的音响，回应悠长复杂的“痛哭出声”：

傻子

好哭精

快擦干眼泪吧！

对立和对照系统继续发挥作用，同样，伴声的明显改变起到了强化表现力因素的作用。黑里康奏响憨厚的声音，相应的反响紧随而至——抒情主人公“站起身来”、“爬了过去”、“喊了一声”、“扑上去”紧搂住小提琴的脖颈：

你知道吗，小提琴？

咱们像得要命：

我也欢喜

大喊大叫——

可就是任何问题也说不清！

诗的内容有一半篇幅被喧闹的彼此挖苦占据了——大家针锋相对，互不相让，重又开始并持续《诗人和人群》没完没了的对话。“音乐家们”（一帮恬不知耻的门外汉）一边观察新生爱情那令人惊异的舞台，一边——“笑了”。

我真想啐他们一口吐沫！

我是个好样的。

“你知道吗，小提琴？

来吧，

让咱俩在一块生活！

啊？行不行？”*

一个至今没有答案的带问号的“啊？”——一个尚未破解谜底的不和谐音的标志。诗人一如既往地孤独一人。小提琴带着自己的温柔和爱情——也是伶仃一个，只有诗人的双唇，追求着统一和人性，大喊大叫地撞击人们麻木的心（冷漠的墙）。不知道是否由于这样的原因，像未来主义者马雅可夫斯基的大多数作品一样，《小提琴有些神经质》的作诗方法

*. 《马雅可夫斯基选集》，杜承南译，人民文学出版社，1984，北京，第1卷，9页。——译者注

几乎整体显示为体现不足、不完满、不够:“再也忍耐不住”,“自己十分疲惫”,“没听完唠叨”,“急步走去”,“无动于衷地看着”,“不用言辞”,“不和节拍”,“任何问题都说不清”等等。“音乐家们”嘲笑诗人找来了“木头的”未婚妻。诗人同时也相信,那些今天讥笑怪人和没头脑的人的人,明天就可能与他们为伍。“克服掉‘没完没了的愚昧’,就可以加速明天的到来——那个‘没有伤痛、贫穷和侮辱’的未来”,正是这个向往促成了这首内涵深远的、生动的抒情诗及情节的产生。

* * *

抒情诗《请听着!》里的象征形象“没有星星的痛苦”是理解诗人所有抒情诗的一把钥匙,其中包括他最宏大的作品:悲剧《弗拉基米尔·马雅可夫斯基》(1913)、长诗《穿裤子的云》(1914—1915)、《脊柱横笛》(1915)、《战争与世界》(1915—1916)、《人》(1916—1917)。从创作内容和风格特点的差异上看,这些都是同一过程和同一激情下的作品。甚至长篇巨制的作品情节都以抒情为基础,根据词语交叉的联想原则,用矛盾对立、意外、偶然等设计,把内在的各个部分联结成一个完整的整体。作为一个极端诗人、一个不同寻常地敏感的人、一个容易受伤的人,马雅可夫斯基遵循 19 世纪俄罗斯诗歌发展的传统,承当起预言家的重任(杰尔查文、普希金、莱蒙托夫)。高尔基第一次听到马雅可夫斯基的诗后,评论说:“一个有着以撒般先知气质的人。”[19] 与那些只教导人们听取“上帝之声”的先辈们不同,他经常向大众、向病人和穷人“像医院一样贴近卧病的男人们,像谚语一样,靠近疲惫的女人们”,向他们大声呼吁。坚持革新全社会思想的先知诗人需要“大海和大地们”还有全球范围的——听众。直接行动的结果和对回应的期待形成了“命令式”诗风——热情召唤、高声呼喊、强烈呼吁、刻薄诅咒、猛烈抨击——《读一读铁造的书吧!》,“爱蓝天下的小酒馆吧/陶瓷的茶壶上画着罂粟花”,“太阳!/我的父亲!/憋闷吧,那你也别难过!”,“人们/将/向太阳!/冲啊!”,等等。这里也就是所谓“不体面的地方——把诗人的‘我’引向世界的中心”。浅薄的眼光在这里只能看到诗人的“自我中心主义。仔细观察就会另有发现:就像希腊人曾经天真地把自己和自然界的力量相比,信奉神人同形,我们的诗人也是一个神马同形的人。他让自己住进广场、街道和革命的原野……想要唤醒一个人,就得授予他马雅可夫斯基的称号”[20]。最后,这个特别有洞察力、特别敏感的人就会说:“诗人的我——是一个嘎嘎作响冲向未来禁地的工程锤,是一种命定要超越最后极限的向往实现‘未来’理想,追求绝对充实的存在的意志……”[21]

站在我们面前的是——一个乌托邦浪漫主义者,他从来都把生活当成一个诗人的生活来理解。[22] 悲剧《弗拉基米尔·马雅可夫斯基》写成的时候,他只有二十岁。帕斯捷尔纳克曾写道:“剧本题目机智地掩盖了一个简单的发现,诗人不是作者,而是——一个抒情器官,这器官用第一人称来描写世界。书名不姓作者的姓,而用内容的姓。”[23] 悲剧中的出场人

物除了弗拉基米尔·马雅可夫斯基，还有一个老头，他领着一群又黑又瘦的猫，一个没有眼睛和腿的人，一个没有耳朵的人，一个没有脑袋的人，一个脸拉得很长的人，一个带着两个嘴的人等等。由于在作者的诗歌神话里，他们存在于确定的时间之外，结果是：所有这些奇怪的人是超现实主义的人物，简直都可以被放进马雅可夫斯基革命前的任何作品里去。但是在城市生活的空间里，他们则一方面显示出所有人性的缺陷和弱点，另一方面——也使诗人本人陷入其中的种种身份和现象中。在悲剧的序幕里已经有了末日论思想的暗示："你们未必懂得，/ 为什么我，/ 一个安守本分的人，/ 要用嘲笑的暴风雨 / 把心盛在盘子里，/ 让过往岁月饱餐一顿，/ 顺着毛茸茸的、广场一样大的面颊 / 流着不必要的泪水，/ 我，/ 很可能是 / 最后一位诗人。"

城里的"石头小路"上，生活一片死寂，钢铁的手打断了桥梁，天空放声痛哭，女人盼望孩子，老天却"抛给她一个独眼小白痴"。城市上空是一幅"升华了的无聊"的幻影图，或者像果戈理说的，"出现了最高级的空虚"。被驱逐的人类，用数个世纪建起王国、生产出物资、奠定社会生活道德原则的人类，现在变成了奴隶。甚至耶稣也没能经受住考验"从圣像上逃走了"。剩下最后一种办法：抛开"可耻的谨慎"，"告别没有理智的状态"，去创造奇迹，也就是去承担起维护世界道德现状的责任。"我只要用指头点一下你们，/ 你们就会，/ 努起巨大的嘴唇，/ 学会巨大的亲吻。/ 就会长起 / 各族人民都喜爱的舌头。" 这样就出现了人神崇拜。按照作者的理解，人神一会儿是为人类牺牲自己的创始者和救世主，一会儿又是祭司和奇迹制造者，他们用朴素含混的语言改变着人们的心灵。一会儿又是"光的沙皇"，用新的光芒给所有的人照亮道路："我撕破了沉默，/ 由于中午纽扣扣得太紧，/ 我大喊大叫。" 也正是悲剧《弗拉基米尔·马雅可夫斯基》和长诗《人》这两部作品，为一些研究者提供了有力的论据，让他们认为：包括苏联时期在内的诗人的全部创作是一个渗透了受难思想、救赎牺牲、忏悔和仿效耶稣的连续一贯的过程[24]，在时代变迁前夕形成了一种新的宗教意识，或者说得更明确点，是宗教的代用品。因为在马雅可夫斯基的社会乌托邦思想里，人迸发出对人类的爱的同时，也给自己设定了一个明显难以完成的任务——让自己去替代逃走的耶稣。别尔嘉耶夫曾经写道："人神论的普遍道路是通向施加廖夫和宗教大法官的。"[25] 但是在马雅可夫斯基的人神论概念里，连切合这定义的暗示都没有。他从没有说过：诗人把救赎任务的实现与政权凌驾民众的思想结合起来，即以剥夺民众的精神自由为实现救赎的代价。在悲剧的序言里诗人描绘了人们深切期待的普遍的爱和统一的图景，体现出诗人普罗米修斯式的奋斗理想的实现。

可是悲剧的序幕正如其显示的那样，只是诗人自产的"黄金梦魇"，到尾声，情节方才返回现实。一如悲剧的情景说明所言："狂妄打破了。""穷人们过节"和"东西们造反"（悲剧名的一种称谓），在那个杂耍棚下赤裸双脚"精心琢磨诗行的加工者"的安排下，已经挖空了心思的人们，这群"上帝便帽上的小铃铛"，再次满怀自己无法摆脱的痛苦来找诗人弗拉

基米尔·马雅可夫斯基，要在他脚下放上无数盛放小泪滴、大泪珠子和眼泪串子的盘子。马雅可夫斯基疲惫不堪，在最后的狂言乱语里，他将"你们的眼泪"抛出——"向着/狂信家海洋/在无边烦恼的挤压下/用浪涛的手指/永远地/撕裂着胸膛的地方移动。"也就是说无处抛洒。人类可怜。("我写的都是/关于你们/贫穷的老鼠们的故事。")可是诗人自己却失去了往日的骄傲——公爵，灯的沙皇("我——被上帝庇佑着")兼任着创造者和救世主，换种说法，他显得更像尼采——一个什么都不会做、什么都不会证明的超人。"这是我，/用一个指头插入天空，/证实了：/他——是一个窃贼！"悲剧的最后一段话引导我们想起果戈里的《狂人笔记》："有时我觉得——/我是普斯科夫国王，/或者我是/一只荷兰公鸡。/有时候，/我特别喜欢，/我自己的姓名：/弗拉基米尔·马雅可夫斯基。"[26] [*1]

悲剧《弗拉基米尔·马雅可夫斯基》发表后，肯定或否定二元对立的倾向都得到了增强，顺应反抗和暴动发展的形势，逐渐形成了"巨大的爱"和"巨大的恨"的形象。并且，这些暴动已经不是用马戏演出的悲剧形式表现的、本体论意义上的暴动，而是真正的社会暴动，也正是这些暴动促使诗人参加了1917年的大变革。那些尚且不为人知的和平建设思想以及新的未来主义艺术的任务被统一成了一个整体。那些进攻和抨击、那些词汇和语义的实验、广场上进行的蹩脚的百万人的大争论，把最初占主导地位的城市背景下的风格变成了猛烈的社会抨击——对"脑满肠肥"群体的直接抨击。人群不是抽象和无名的，而是那个，比如说，那个现在正坐在文学咖啡馆里、吧唧着嘴盯着眼前的舞台、指望着再尝尝艺术甜点什么的那个人。"可是我这个粗鲁的匈奴/今天不愿矫揉造作，对你们迎合，/我就仰天大笑，欢乐地啐口唾沫，/直啐你们这一伙——/我把价值连城的词句尽情挥霍。"革命对马雅可夫斯基而言，也是开始于一场和文学对立者的群殴。"出版商不待见我们。资本主义的鼻子闻到了我们身上的恐怖味儿。"(22页)对"蜷缩在硬壳里的脑满肠肥群体"的鄙视，迫使诗人接受道德规范或创作条件的自以为是的行为，唤起他绝望和仇恨的怒火，在一个被社会弃绝的人的意识中描绘出全世界空旷无人的图景("没有人了。/你们明白吗，千日痛苦的叫喊？")，鄙视从祈求忏悔复仇的灵魂的"地狱深处"爆发了("我的神圣的复仇！/又一次腾越于尘嚣之上/沿着诗行一级一级地/引领向上！")，人们作好了为少数人群牺牲的准备，——只为"一个词，仅仅一个词，/一个温和的词，/一个人道的词"。

诗人在1914年初的笔记中写道："我感觉到我有了技巧，我能够掌握主题。我能就主题提出问题。关于革命的主题，我构思写《穿裤子的云》。"[*2](22页)

丘科夫斯基到过马雅可夫斯基写作《穿裤子的云》的库尔卡尔。他非常惊讶马雅可夫斯基在战争开始一年后，在静静的别墅里居然能写出预言革命发生的诗句。"我们其余的

---

*1. 《马雅可夫斯基选集》，卢永译，人民文学出版社，1984，北京，第3卷，33页。——译者注

*2. 《马雅可夫斯基选集》，庄寿慈译，人民文学出版社，1984，北京，第1卷，24页。——译者注

人，"他写道，"都没有预感到革命的临近，也不理解诗人伟大的预见性……我评论他说：'他是一个事变诗人，他在变故中亢奋，而究竟是怎样的变故——则不得而知……'后来，马雅可夫斯基以天才的远见喊出：'在人们的近视眼光截断之处——/率领着饥饿的人群，/头戴着革命的荆冠，/1916年已经迫近。/而我，是他的先驱……'"[27] 马雅可夫斯基在1918年长诗全部出版时的序言中对此诗作过如下的解释："《穿裤子的云》（长诗最初题为《第十三个使徒》，被检查机关勾掉了。我不想再恢复那个题目，已经习惯了），我看做是对今日艺术的基本信念：'打倒你们的爱情'，'打倒你们的艺术'，'打倒你们的制度'，'打倒你们的宗教'——这个四部曲的四个呐喊。"（441页）

长诗的序言非常有意义——它从语义和激情方面提供了理解作品所有复杂内容的关键："你们的思想/正躺在软化的大脑上做着好梦，/好比油污的沙发上躺着个吃胖的奴仆。/我却偏用血淋淋的心的红布去挑逗它，/辛辣地嘲讽，刻薄地挖苦。"* 马雅可夫斯基艺术认识的表现力提高了，在《穿裤子的云》中，艺术表现力从多方面激发了。借在《穿裤子的云》中的多方面强化，作者创作了一系列在表达方式上罕见的紧张悲剧氛围。

以爱情主题为开端的这部长诗，远不限于《当年在敖德萨》中的爱情题材。诗人改编着故事，果断决定重新构思，他抛开了玛丽亚·亚历山德罗芙娜·杰尼索娃的现实形象，就像普希金当年抛开安娜·彼得罗芙娜·凯恩的现实形象或是布洛克抛开柳鲍芙·德米特里耶芙娜·门捷列娃一样。顺便加上一句，《穿裤子的云》的第一版是带着一行献词出版的，上面写着："献给你，莉莉！"当莉莉·尤里耶芙娜·布里克在诗人那儿读到这些，就问道："既然长诗是写另一个女人的，你怎么能把它献给我呢？"马雅可夫斯基回答："长诗没有写任何具体的人，我用了一个《圣经》里常用的名字玛利亚，因此我可以勇敢地把长诗献给你。"[28]

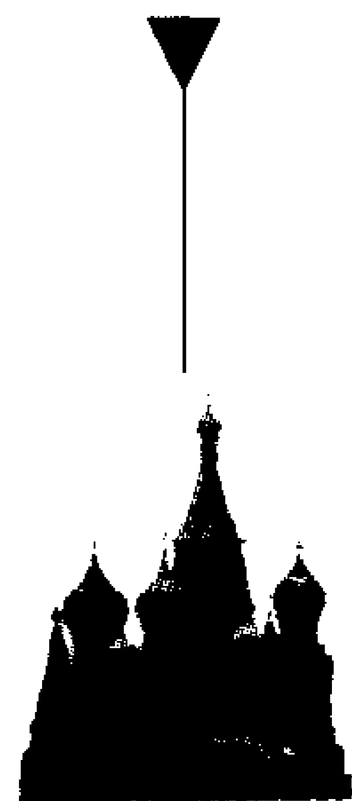
长诗里的爱情和之前的抒情诗里的爱情不一样——是个包罗万象的因素，通过它可以看到内心深处的道德心理和社会意义。感情大幅度震荡着——从小提琴的温柔到定音鼓的轰鸣铿锵。纯真的爱情似乎能让喑哑的宇宙本身开腔，同时还能通过谈话使渴求得到缓解，它的宏大如宇宙般的作用，就是让你摆脱遭到痛骂的"你们的"爱情，有如摆脱遭痛骂的有时被否定得令人震惊的"你们的"艺术和"你们的"宗教。（"对过去造成的一切/我都批上：'不算数。'"）

《穿裤子的云》仿佛是按着开阔视野的原则构建起来的。作为一个被玛利亚拒绝的人、一个被社会拒绝和排斥的人、一个甚至被被拒绝的人拒绝的人、一个被他们的先知拒绝的人，诗人认识到自己是"第十三个使徒"："没有一个人/不高声喊叫：/'钉死他/钉死他！'"。悲剧《弗拉基米尔·马雅可夫斯基》的牺牲和救赎的中心风格在《穿裤子的云》里获得了第二次生命。作为被吐满吐沫的殉难者，诗人准备让自己承担起那些拒绝了他的人的痛苦，

*.《马雅可夫斯基诗选》，飞白译，上海译文出版社，1982，上海，35页。——译者注

走向牺牲。“可是对于我,/人们——/包括那些嘲弄过我的人,/你们对我比一切都亲近。”随着牺牲意识的深化,《穿裤子的云》的悲剧性得到了强化。由于选取了玄之又玄的情节,社会原因和后果变得复杂化了。这些玄之又玄的情节又在长诗中表现为明显迫近的革命的形象。这场革命将给人类带来精神上的新生,马雅可夫斯基视自己为这场革命的先知。

热情奔放和冷嘲热讽——在宗教形式的辉映下,这两种风格结合在一起了。家喻户晓的《圣经》形象的运用给或此或彼的意象赋予了独特的情调色彩。圣经主义和教会斯拉夫主义深含魅力,让诗人写出了《关于各种各样的马雅可夫斯基》和《溢美之词是不可更改的》(346页)。讽刺的层面是直接通过对立的功能——丧失声望和辱骂表现出来的。为了把上帝“从天庭的宝座上”推翻,诗人想重建人类的宗教。但是挖苦、恶毒讽刺、尖刻和新词的试用(“犹太鬼”、“殉难者”、“小教徒”)、对教堂仪式的讽刺性变换(“人们将用我的名字给小孩们祝福”)——这一切都说明作为圣斗士的诗人对于信神者对上帝全能的信靠的驳斥是徒劳无益的。引起对上帝的猛烈抨击的绝望和愤怒,甚至让高尔基都深感震惊,他说除了约夫[29]的书,他还没有读到过那样和上帝的对话。



* * *

如果说诗人在写给玛利亚的《穿裤子的云》里,怀着祈祷和渴望,倾诉绵绵不绝的爱情,那么在写给莉莉·布里克的长诗《脊柱横笛》中,诗人则体会到了真正的爱情和激情降临时那种无边的快乐。只是横笛歌唱的却全然不是爱情的欢乐:

> 大步迈开甚至踩烂街市的里程碑。
> 心怀苦恼我又能走到哪儿去!
> 这是哪一个天上的霍夫曼
> 杜撰出一个你,这该诅咒的魔女?! *

不是爱情,而是爱情的折磨;不是激情,而是每天增长的醋意。体验坠入情网惟命是从的“真正男人”的感觉:“愿意怎样,惩罚随便你挑。/高兴,就五马分尸。/公正的上帝啊,我要亲自给你洗手道劳。/听着!——/只是有一条——/将那个该诅咒的女人,/那个你把她做成我爱的人给收拾掉!”莉莉·布里克在《忆旧》的笔记中写道:“沃洛佳不单单是爱上了我,他简直就是在向我进攻,是攻击。准确地说,我在两年半的时间里没有片刻安宁。我立刻就知道了,沃洛佳是一个天才的诗人,但是我不喜欢他。我不喜欢咋咋呼呼的人——外表很闹。我也不喜欢他的大个子,马路上的人都回头看他。我不喜欢他欣赏自己的声音,我甚至不

*. 《马雅可夫斯基选集》,张勇译,人民文学出版社,1984,北京,第3卷,48页。——译者注

喜欢他的姓——马雅可夫斯基——那么响亮，像一个笔名，而且是一个下流的笔名……直到 1918 年我才有自信和马雅可夫斯基谈情说爱。"[30]

写于 1916 年的抒情诗《给所有人》和《小莉莉》以不同寻常的方式发展了《横笛》的中心风格——悲剧性的爱情和酸溜溜的风格。

只是没过很久，写过《小莉莉》之后三到四个月的时间，诗人又写出了新的诗行——令人惊奇和喜悦的诗行。更让人惊奇的是，这些诗行又在《战争与世界》中出现了。结尾时，对人类的信心、关于和平和幸福世界的理想，在充满阳光的背景下，和重新邂逅爱情的场景交汇在了一起："我爱抚着你的每一根头发，/ 卷曲的，/ 金灿灿的。/ 呵，从南方的什么地方 / 吹来什么样的风，/ 以它深藏了的心成就了这样的奇迹？/ 你的双眼像花朵一样绽开，/ 两面草地！/ 我像一个愉快调皮的孩子，/ 在上面打跟斗，翻来覆去。"

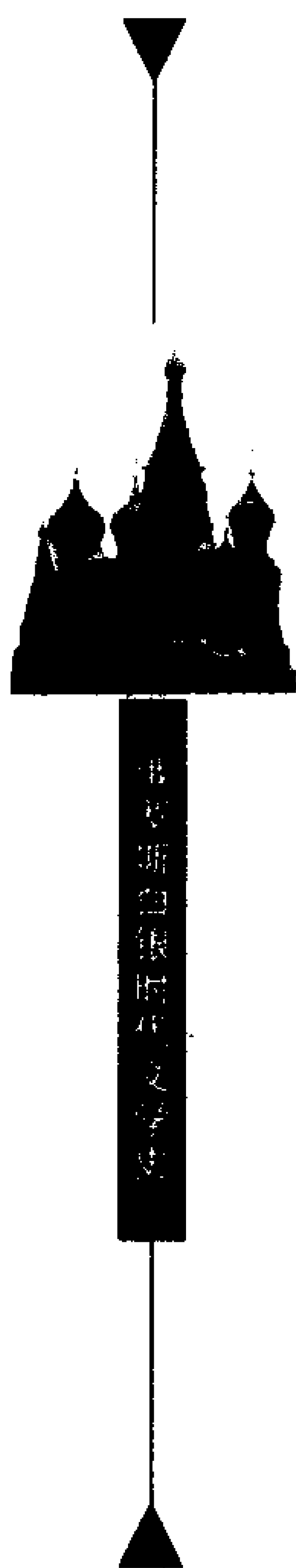
但是，"愉快调皮的孩子"的形象却未必适用于对诗人的爱情抒情诗作总体的评价。如果以诗歌的内容为依据，那么可以说，在马雅可夫斯基的爱情故事里几乎就不曾有过晴空无云的天气。这里不单单是根据普遍的共性，而且是根据深刻的个人不满，在马雅可夫斯基的诗歌里逐渐出现了爱情的"千页福音书"。福音书的存在不仅和个人而且和整个人类的精神和社会戏剧性密切相关。"用心碎的伤痛祈祷爱情"的诗人，想把自己当作全人类爱情的一个抵押人质，一个被救赎的烈火灼烧的人："把绞索套上来吧！/ 我和火在酷夏的灼热中纠结在一起！/ 手铐哗琅琅地 / 对着我轰响，/ 还有那千年的爱情。"爱情的牺牲救赎意义，在十月革命前写的最后一首长诗(《人》)中得到高度的强化。在长诗《关于这个》(1923)中也可由对爱情问题的类似解释所证实："桥上的夏天 / 鄙视过 / 嘲笑过 / 冬日的爱情成了救赎的祭品 / 我应该坚持，为所有的人坚持自己的观点 / 为所有的人放声大哭 / 为所有的人放声大哭。"

* * *

马雅可夫斯基在自传中写道："战争来了，我兴奋地迎接战争。起初只是从造成效果、引人注意等方面着想……第一次会战，紧接着出现了战争的惨况。战争是讨厌的。"(22 页)诗人对战争的介入在《穿裤子的云》的紧张的悲剧氛围里已经有明显表现，在形象的塑造上也是一样："你的肉体 / 我将爱护备至 / 正如一个士兵 / 被战争砍成了残废 / 孤苦伶仃 / 无家可归 / 爱护着他自己唯一的腿。"第一首写战争的诗《开战了》写于 1914 年 7 月 20 日，充满了灾难临近前的预感："晚报！晚报！晚报！/ 意大利！德国！奥地利！"，"广场上一片阴森森的密林的轮廓 / 殷殷的鲜血满地流淌！"诗进一步用形象明确了一场普遍的灾难："咖啡馆把那张嘴脸打倒在血泊中"，"被刺刀划破的天空燃起火焰 / 星星的眼泪不停地流啊 / 就像面粉放进了筛子"，等等。抒情诗《妈妈和被德国人杀害的夜晚》、《我和拿破仑》也充满了同样的意义和语义上的情调。抨击性小册子《给你们》可以被看成是反战主题的

一个阶段性的推进。它表达的讽刺和仇恨脱离了抽象性，带上了刻薄具体的目的和明确的形式，几乎直指酒足饭饱的小市民的嘴脸："知道吗，你们庸俗而又平凡，/ 只会盘算怎么更好地填满你们的嘴，/ 也许，正在这个时候，一发炮弹 / 夺去了彼得罗夫中尉的两条腿……"1915 年 2 月，诗人在"丧家之犬"晚会上朗诵过这首诗，引起听众的极端震怒，闹得咖啡馆差点关门。

长诗序幕中的诗行正是它的主题："在狂吠声中，/ 在怪叫声中，/ 今天我要让 / 唯一的人的声音 / 飞上高空。"与之前的其他作品比较，长诗《战争与世界》明显加强了对客观开端的设计。"全世界"这个词仿佛是由诗人亲口说出来的（长诗题目中的"世界"一词是通过"i"这个字母写出来的）。地球和全人类都面临着巨大变故前的转折。



作为一个深谙夸张和怪诞手法的大师，马雅可夫斯基擅长在背景怪诞荒谬的条件下，把事物变形到丑化的程度，以至只有怪诞甚至荒谬才能揭示事态的所有惨状。长诗的第二部分显示了这个诗人喜爱的表述方式。他把社会的精神瓦解和描述战前传言、恐惧、混乱、甚至疯狂的氛围结合起来写，比喻战争发生的刻不容缓就和用外科手术治疗"患上传染病的大地"一样急迫："如果不把人们一连一连地集合起来，/ 不把人们的静脉抽出来，切开——/ 患着传染病的大地自己 / 就将死去——/ 跟着断气的是那些柏林，/ 那些维也纳，/ 那些巴黎！"

整个第三部分——描述的都是战争的形象，它就像"大剧院的一个开放的舞台"，这个舞台展示着一些相似细节的隐喻，强调战争情节的戏剧性。"今天 / 整个燃烧的欧罗巴 / 像枝形吊灯一样在天空 / 高悬 / 以它遥远的火光照耀着 / 地球的秃顶 / 血炎人群的怨声。"检查官不放过的正是长诗的第三部分，尤其不满其中反对民族主义宣传的诗行："谁也不去祈求，/ 愿祖国能 / 取得胜利。/ 对着血宴上的残羹剩饭，/ 见鬼去吧，胜利?！"第四部分的展开就像一段抒情独白，像在悲剧《弗拉基米尔·马雅可夫斯基》里写的那样，诗人向往唤醒每一个人的意识。他在对个人失误和责任的反思中看到了出路："人们被杀害了——/ 是我还是他 / 杀了他们——/ 对我没什么不同。"过失在无所谓的状态里传给了所有的人，为此也在真诚中产生了一条可怕的出路："我被砍断了，我流着血，/ 但我要用血吃尽 / 印在人身上的 / 名字：'杀人犯'。"只是至今，对长诗中悲剧性的走投无路的论证还没有结束。第五部分仿佛是对前面几部分的反驳，它肯定生活中的健康力量，它克服战争的一切混乱，让人类获得新生："他，/ 自由的 / 我高声呼唤着的 / 人——/ 他就要来到。/ 相信我吧 / 相信吧！"

实质上，不管主题和情节有多少不同，马雅可夫斯基革命前的所有创作都有一个共性——对人性巨大的不自由的艰难体验。这种体验源泉的唯一性一方面明显束缚了诗人抒情诗的声调结构，另一方面却拓展了放眼全世界的视野——从对一个女人伤感的爱恋到全人类的一场悲剧。这种浓缩的悲剧性使马雅可夫斯基与其他未来主义者截然不同。按

照诗人的极端主义观点，绝对的自由——不自由在生活中具有基本的二律背反意义，它们可以在自己的范畴找到相应的解释，诸如生与死，光明与黑暗，善良与丑恶，高兴与伤感、美与丑等等。1916年的所有诗作都具有鲜明的形象性(《哎！》、《毫无意义的自慰》、《烦》《贱卖》、《作者把诗献给心爱的自己》、《致俄罗斯》)，这些诗给人这样的感觉，认为俄罗斯这个"冰雪覆盖的丑八怪"患上了不治之症：

没有人了。
你们明白吗，
千日痛苦的叫喊，
心灵不想沉默前行，
可是又向谁诉？

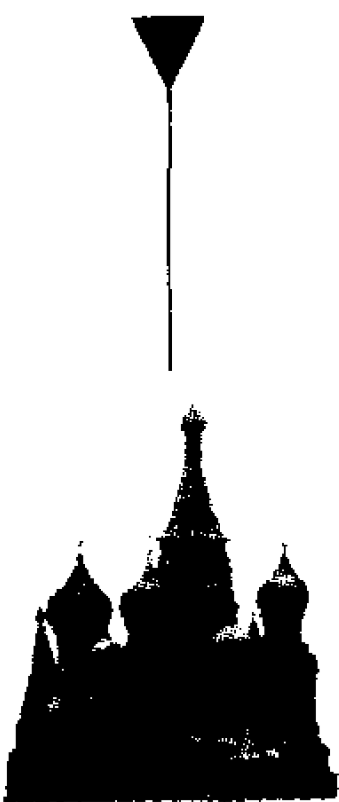
这是被社会抛弃的诗人在借用陀思妥耶夫斯基的话："慈悲的先生，您明白吗，人走投无路时意味着什么？"在革命前创作的最后阶段，马雅可夫斯基创作了一系列形式极端的诗歌，确定了他的抒情诗的基本情调：《以眼还眼》、《我怀着杀人犯和无政府主义者的一颗黑心呈现出一个血腥的幽灵》等等。所有这些都是"一个象征的两个方面——悲剧性和喜剧性的"(雅可布森)，激情昂扬和讽刺性模拟确定了马雅可夫斯基1915—1916年间抒情诗的主要风格。

在写作长诗《战争与世界》及其他反战诗的同时，诗人还创作出一种讽刺性模拟成分明显多于慷慨激昂情绪的新的风格形式——讽刺小品文，诗人自命为讽刺颂。他在《新讽刺》杂志上发表了二十五篇这样的讽刺小品，其中最著名的有《法官颂》、《学者颂》、《健康颂》、《批评家颂》。孤立的事物被怪诞的手法组合起来(《海枣果和混乱》)、逆喻性的结构(《出色的荒谬》、《出色的坏蛋》)、鲜明的夸张(论文《论巴西赘疣》)、出人意料的劝谕结尾("我——一个悲观主义者，我知道——/世界上永远/会有一个讲习班的女学生。")引出结论("在家坐不住的有——安年斯基、丘特切夫和费特)，诸如此类他熟悉的尖锐的讽刺和陌生化的手法实际上都服务于同一目的：唤起对那群在悲剧时刻藏身在深深的火柴盒里"不为火光冲天的世界里的流血图景感到丝毫惊扰的人们"的愤怒。

新讽刺诗(例如《水兵的爱情》)促使人们去探究马雅可夫斯基尚未弄清的诗歌问题之一——游戏问题。我们确信游戏因素的存在，它伴随动感原则的实行，系统地构建了马雅可夫斯基的诗。当诗人把诗歌比作认识能力的自由游戏，或者谈论现代绘画像谈论一群快乐地转圈跳舞的人的时候，他亲自把我们引向了游戏问题。诗人创作中所有最严肃的问题，包括悲剧性的无法解决的问题，都同游戏连接在一起。("不是花蝴蝶，而是亚历山大·马克东斯基。")只有马雅可夫斯基会这样谈论严肃的的问题。他热中于这样做。机敏聪慧、

言辞尖刻、出其不意。这也是他的教育作用被全盘接受的原因——游戏式的表述使他不同寻常。在抒情诗《小提琴有些神经质》里，我们已经观察到诗人怎样像做舞台设计一样安排所有的角色。

对马雅可夫斯基而言，诗歌作品最基本的东西是韵律，韵律产生于直觉的场面活跃的大自然中，并像嘈杂声一样转瞬即逝。诗人说："我走着，挥舞双臂，几乎无语呢喃，不想干扰呢喃，我加快脚步，于是加速呢喃，来赶上脚步的节拍。"(《"怎样作诗？》"[31])游戏的实验特点、游戏时对一切新节奏的不懈追寻以及难以预见的启发式的自然状态都再好不过地切合了马雅可夫斯基对诗歌本质的理解："诗歌——是一切！——朝未被认知的领域进发的旅程。"借助一系列出其不意的对立的比较(喜剧或悲剧的讽刺方式，时常还会同时发生悲剧和喜剧)，诗人创造出一系列最后发展完整的诗歌结构。这些结构几乎总是把出乎意料的转折掩饰起来："彼得大帝站立着，/ 思考：'我在旷野上落下锁——'/ 在旁边 / 在醉醺醺的叫嚷声里，/ 阿斯托利亚饭店正在盖起。"



最后的时刻来到了。
没有我的照料猫崽们病了，
一边倾听着预言，
你们康复起来吧——
可爱的猫和我们的时代将会来到。[*]

马雅可夫斯基在声调格律、声音和词汇游戏等方面的努力渗透进了诗歌的全部因素——扩张的隐喻、夸张、双关、新词、节奏、幽默等等。

阅读这些诗句，与其说你注意它传达的信息，还不如说关注新词的游戏。但是，就像马雅可夫斯基以往的特点一样，真正的戏剧是隐藏在外表滑稽尖刻的讽刺之下的。轻快的、略显蹩脚的诗行的移动转换，首先是鲜艳夺目的表现力，都用戏谑的语调掩饰着，传达着痛苦和伤悲——无法留住心爱的女人的痛苦和伤悲。

诗人最喜爱隐喻现实主义的创作方法，直接表达形象的意义，最主要的是经历多方考验变化的过程——也是游戏的独特方式，它之所以能吸引孩子们，就在于这种方法坚持用其他事物来做某些意义的替代品。且不必说诗人孩子式的超凡的充沛感情和能力，他能对外界的刺激迅速做出感应，他不理解也不承认抽象性的存在。为此作品里才那么频繁地投影出周围世界的人性和动物性，借此把抽象范畴演变成具体事物。其中最常见的是身体事物系列。"声音尖着脑袋站在嗓子眼儿上，/ 人群——一只快步跑过的花猫"，"天空看着白

*. 顾蕴璞教授译。——译者注

色的瓦斯／用蜥蜴那张没有眼睛的脸"，"死去的词语的四体化解了"，"朝霞的大口，无耻地龇牙咧嘴！"，等等。对情节隐喻化或神化的顽强追求也许存在于非游戏的意识里。可是未来主义者马雅可夫斯基对词语韵律的选择和实验却同游戏诗歌密切相关：更新一切。这也符合诗人的夙愿。如果人们了解，诗人的血液里流淌着狂热，了解生活中的他就是一个超级狂热的人，就不会为他诗歌里的游戏因素的发展程度感到惊讶了。

长诗《人》（1916—1917）是马雅可夫斯基革命前众多宏篇巨制中的最后一篇。1918年1月底，诗人第一次在"两代诗人相聚"的文学晚会上公开朗诵，长诗得到了同时代诗人们的认可。巴尔蒙特、维·伊万诺夫、安德列·别雷、巴尔特鲁沙伊季斯、达维德·布尔柳克、卡缅斯基、埃亨巴乌姆、霍达谢维奇、茨维塔耶娃、阿·托尔斯泰等聆听了这次朗诵。"马雅可夫斯基刚读完，"布尔柳克说，"被感动得脸色苍白的别雷就从座位上站了起来。别雷表示：他无法想像在俄罗斯、在这个时间还有人写得出深层意义这样有力的长诗，这篇东西把整个世界文学向前推进了巨大的一步。两个流派的相遇——象征主义和未来主义——据《思想报》报道，带来了意想不到的后果——老头子们认可了未来主义者马雅可夫斯基伟大的天才。"[32]

长诗的中心是人的问题。一个具体的人——诗人弗拉基米尔·弗拉基米洛维奇·马雅可夫斯基，全人类的代表。解读长诗的伟大构思的关键仍然在抒情性——依据诗人的命运和爱情遭际。作品的关键形象是——"我的爱情故事的一千页福音书……"——它引出一个环形结构，长诗一开始就承认爱情是一种作用于人的特别力量，同时，这也是一股难以承受的压力（"以咝咝作响的痛楚来祈祷爱情……"）。长诗实质上是以同一种认可结束的，不过这种认可已经包含了向爱情做永恒奉献的牺牲准备（"我站立在永不熄灭的／不可思议的／爱情的篝火上，／被火团团围住"）。中间有七章，抒情主人公亲自站在耶稣的角度转述福音书。"马雅可夫斯基的出生"，"马雅可夫斯基的生平"，"马雅可夫斯基的激情"，等等。早在悲剧《弗拉基米尔·马雅可夫斯基》就开始的偷换概念式的辩论，又展开了一次论证"人神思想"的尝试。"马雅可夫斯基的诞生"一章，作为诗人的哲学反题，用一系列扩展的隐喻把人描绘成一个"前所未有的奇迹"，像上帝一样无所不能，想像出新的动物，将冬天变成夏天、水变成酒，有自然本身赋予人的上帝般的创始的本领。这样的人在自己的生命一开始就是一个创造者，一个自由的艺术家，一个世界的主宰。

但是在"马雅可夫斯基的生平"里，人类共同生活的法则却推翻了上一章的逻辑前提。关于类似的上帝般的自由原来只是堂吉诃德式的、诗人尚未实现的理想，是像孔雀开屏一样展示出的幻想。人驯服于未加冕的心的主宰、驯服于一切的主宰——金钱。在马克、卢布、美金的金流的旋涡里，创作的幻想，科学、艺术、美的伟大的思想淹死了。人们渴望用牺牲换取的是"沐浴富有"，爱情本身成了万物的主宰。

抒情主人公自杀、升天、返回一切照旧的大地。千百年后，终于在结尾，伴随安魂祈祷

的是又一次升华，把 20 世纪诗人身上发生的一切带入所有时代的世界性悲剧里。在革命前的创作中，几乎没有比马雅可夫斯基在这首诗里表现的悲剧性更为浓烈的作品了。他很快就担当起了革命诗人的角色，一个天生的叛逆者——他认为——“背叛生活直到衣服上最后一颗纽扣”，对于马雅可夫斯基而言，这是他新的悲剧乌托邦的一个转折。

注释：

1. 茨维塔耶娃，《现代俄罗斯的叙事文学与抒情诗》，茨维塔耶娃，两卷本文集，莫斯科，1980，第二卷，400 页。
2. 《马雅可夫斯基全集》，十三卷本，莫斯科，1955，第 1 卷，11 页。下面引用该文集只注明页码。
3. 《马雅可夫斯基全集》，十三卷本，第 13 卷，245 页。
4. 杜加诺夫，《维利米尔·赫列布尼科夫：创作的本质》，莫斯科，1990，9 页。
5. 赫列布尼科夫，《创作》，莫斯科，1986，37 页。
6. 帕斯捷尔纳克，《安全证》，列宁格勒，1931，97 页。
7. 丘科夫斯基，《回忆录》，莫斯科，1959，346 页。
8. 霍达谢维奇，《关于马雅可夫斯基》，《复兴》，巴黎，1930，4 月 24 日。
9. 卡拉布奇耶夫斯基，《马雅可夫斯基的复活》，慕尼黑，1985。
10. 哈尔芬，《主人的信徒》，《二十世纪与和平》，1990，8 期。
11. 帕斯捷尔纳克，《安全证》，98 页。
12. 热姆丘日尼科夫，《命运把我扯到这个残酷的世纪……》，《热姆丘日尼科夫选集》，莫斯科、列宁格勒，1963，157 页。
13. 霍利特胡津，《告别自恋：安葬美学的体验》，莫斯科，1997，68 页。
14. 这首诗的题目：《爱情！同时代女性忆马雅可夫斯基》，莫斯科，1993，13 页。
15. 其中最重要的有：雅可布森，《最新的俄罗斯诗歌》，布拉格，1921；茨维塔耶娃，《现代俄罗斯的叙事文学与抒情诗》，《新城》，巴黎，1933，第 6、7 期；霍夫曼，《关于马雅可夫斯基的语言》，《星》，1936，第 5 期；艾兴巴乌姆，《关于马雅可夫斯基》，《马雅可夫斯基，1930—1940，文章和材料》，列宁格勒，1940；季莫菲耶夫，《马雅可夫斯基的诗学》，莫斯科，1941；维诺库尔，《马雅可夫斯基——语言的革新家》，莫斯科，1943；巴别尔内，《马雅可夫斯基的创作手法》，莫斯科，1957；施托克马尔，《马雅可夫斯基的韵律》，莫斯科，1958；阿谢耶夫，《诗歌为什么被人需要，被什么人需要？》，莫斯科，1961；巴别尔内，《马雅可夫斯基的诗歌形象》，莫斯科，1961；阿里丰索夫，《语言和色调》，莫斯科、列宁格勒，1966；哈尔德日耶夫、特列宁，《马雅可夫斯基的诗歌文化》，莫斯科，1970；加斯帕洛夫，《弗拉基米尔·马雅可夫斯基》，《二十世纪俄罗斯诗歌语言历史特写：思想风格的撰写经验》，莫斯科，1995。
16. 别尔嘉耶夫，《艺术的危机》，莫斯科，1918，3 页。
17. 维诺库尔，《语文研究：语言学与诗学》，莫斯科，1990，21 页。
18. 同上，20 页。
19. 谢列布罗夫，《关于马雅可夫斯基》，《同时代人回忆马雅可夫斯基》，莫斯科，1963，141 页。
20. 托洛茨基，《文学与革命》，莫斯科，1991，119—120 页。
21. 雅可布森，《关于毁掉同代诗人的一代人》，《布洛克，马雅可夫斯基，叶赛宁》，《文集》，莫斯科，1991，665 页。
22. 帕斯捷尔纳克，《安全证》，112 页。

23. 同上，100 页。

24. 霍利特胡津，《告别自恋》，86 页。

25. 别尔嘉耶夫，《创作哲学，文化与艺术》，两卷本，莫斯科，1994，第 2 卷，134 页。

26. 参见：《分析悲剧〈弗拉基米尔·马雅可夫斯基〉》，阿里丰索夫，《我们需要日常生活的词语：论马雅可夫斯基的诗歌世界》，列宁格勒，1984。

27. 楚科夫斯基，《回忆录》，莫斯科，1959，356—357 页。

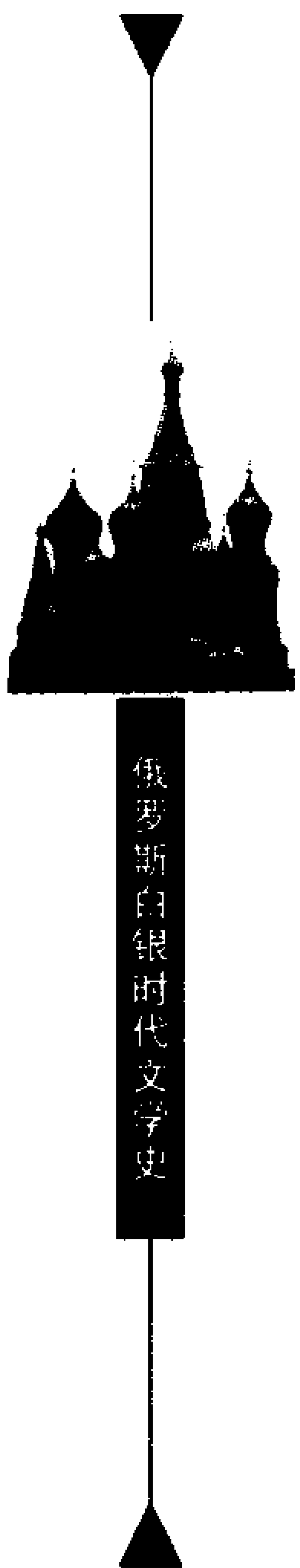
28. 选自于《斯莫拉文集》中的布里克的口述短篇（《莫斯科真理报》，1988 年 7 月 23、24 日；《夜晚俱乐部》，1994 年 12 月 12 日）。

29. 谢列布罗夫，《关于马雅可夫斯基》，137 页。

30. 摘自布里克的口述札记。

31. 《马雅可夫斯基全集》，第 12 卷，100 页。

32. 卡塔尼亚，《马雅可夫斯基，生平与活动大事记》，莫斯科，1985，第 138、139 页。



第三十六章
各流派与团体之外的诗人：
弗拉基米尔·霍达谢维奇
戈奥尔吉·伊万诺夫
玛琳娜·茨维塔耶娃等

◎波格莫洛夫 著　王立业、余献勤 译

1

为展示后象征主义给与它相关的作家所提供的创作机遇，我们挑选了几种艺术体系，在我们看来，它们既具有代表性，同时又跟任何一个后象征主义团体保持相对的独立。当然后象征主义对这些作家具有一定的吸引力，但这一点并不能左右他们的创作意识。

许多诗人在自己的创作初期都和象征主义有着千丝万缕的联系。他们是米·库兹明、弗·霍达谢维奇、尤·韦尔霍夫斯基、瓦·鲍罗达耶夫斯基、波·萨多夫斯基、亚·基尼亚科夫、米·洛津斯基。此外，在创作初期和象征主义有种种关联的还有一些阿克梅派诗人，如尼·古米廖夫、谢·戈罗杰茨基、奥·曼德尔施塔姆(安·阿赫玛托娃和象征主义联系略少一些)，以及未来主义诗人，如维·赫列布尼科夫、谢·博布罗夫、鲍·帕斯捷尔纳克、瓦·谢尔什涅维奇、别·利夫希茨。

那些没有加入新派别的诗人既有意回避同象征主义进行正面接触，以着重表明自己和象征主义脱离了联系，又刻意回避加倍提防，以免把自己和后象征主义任何一种派别联

系起来。不过要把他们放到“诗人行会”以及阿克梅主义小组成员中来进行描述，并不特别困难。但是他们全都对阿克梅主义保持戒备，甚至原则上持敌视态度，这使人不得不把这些诗人和阿克梅派严格划分开来，尽管从个人友谊、封闭式的行会或团体以及创作上的接触来看（这种接触在相当程度上决定着流派的生存），他们跟阿克梅主义诗人有着极为密切的关系。[1]

第二组诗人是那些始终处于严格意义上的阿克梅主义外围的诗人，不管他们怎样把自己的创作和阿克梅主义相比较。这里说的是那些加入过“诗人行会”并且在很多方面跟阿克梅主义诗人保持一致的诗人，如戈·伊万诺夫、戈·阿达莫维奇、米·斯特鲁维。这组诗人还包括“行会”的成员叶·库济明娜－卡拉瓦耶娃、拉阿里－阿列利斯基（谢·彼得罗夫）、谢·格德罗伊茨，以及在创作追求方面与上述诗人接近（但艺术倾向迥然不同）的瓦·科马罗夫斯基、瓦·什莱科[2]、特·叶菲缅科、玛·莫拉芙斯卡娅、列·康涅吉谢尔、弗·库尔久莫夫、尤·德根等诗人，他们的诗作常常被放到阿克梅主义诗歌范围内来分析[3]。

第三组包括所谓的“讽刺诗人”，其中最重要的诗人是萨沙·乔尔内、彼·波捷姆金和瓦·高连斯基。他们的显著特点是一方面仿效象征主义传统（特别是波杰姆金的第一本诗集《可笑的爱情》，1908），另一方面又坚决地排斥象征主义传统，表现为既模仿象征主义的套式，又关注日常生活，还表现在采用讽刺的架构以及其他一些创作特点。[4]

在 20 世纪 10 年代的俄罗斯诗歌中，茨维塔耶娃的创作可算是独树一帜。当然，如果愿意的话，可以在其中发现同时代诗歌诸体系对她创作的影响。不过她的创作不仅没有向这些体系转变，而且甚至连接近都从来没有过。跟茨维塔耶娃有过密切关系的女诗人索·帕尔诺克也持类似立场。

另外一些散文、小说家的创作也特别值得关注，他们的创作一度接近象征主义，但是后来又疏远了这个流派。这类作家首先当推阿·列米卓夫（关于他另有专章介绍），此外还包括谢·奥斯林德尔、20 世纪 10 年代的鲍·扎伊采夫（参见《现实主义和新现实主义》一章）和作为小说家的米·库兹明、鲍·萨多夫斯科伊以及其他一些名气稍逊的作家。[5]

最后还应指出，值得细致研究的还有 20 世纪最初十年末期至 1920 年代期间的“大众文学”（我们姑且点几个名字，如普·卡尔波夫、米·阿尔志巴绥夫、阿·卡缅斯基、叶·纳戈罗茨卡娅、安·韦尔比茨卡娅、尤·斯列兹金）。这一文学折中地吸取现实主义、新现实主义、象征主义和后象征主义各种思潮，不时创作出在读者中取得极大成功的作品。只要回想一下围绕阿尔志巴绥夫的《萨宁》展开的热烈辩论，或是彼·卡尔波夫的《火焰》[6]所引发的强烈情感就能明白这一点（请参看本书谈“大众”小说部分，以及关于“新农民”作家的章节）。

本章中我们将把注意力集中到后象征主义几个代表诗人身上。诗人的选择取决于两大同等因素：个人创作的艺术价值及其创作相对于同时代文学所表现出的特性。



弗拉基斯拉夫·霍达谢维奇

2

在着手写自传时(只写完第一篇随笔《幼年》),弗拉基斯拉夫·费里奇昂诺维奇·霍达谢维奇(1886—1939)写道:“假如我早出生十年,我就是颓废主义者和象征主义者的同龄人了,因为勃留索夫年长于我三岁,而布洛克比我年幼四岁。我登上诗坛时偏偏赶上当代各流派中最重要的派别行将结束,但还没有出现新的流派。……我……和茨维塔耶娃离开象征派后,对任何一个流派也不亲近,只落得个一辈子的孤独,成为‘野人’。那些文学分类专家和文选编纂者们不知道该把我们划归到哪家哪派。”[7]

当然了,这里的问题不仅仅在于年龄的大小。霍达谢维奇全然明白,在当代文学中,他的孤独是由于他身处其间所选择的道路而不是出生年月来确定的。难怪另一篇分析透彻的文章《论象征主义》从回忆开始着笔:“演讲者研究了象征主义的生活领域, 它的风景——我本人毕竟还赶上了呼吸一口它的空气,趁这一空气还没有完全消散,趁象征主义还没有变成脱离大气层的一颗行星。”[8]霍达谢维奇作为诗人的地位的确立是在象征主义完全掌控文坛的那几年。“要知道,那是些什么样的年代呀! 在那些日子里,巴尔蒙特写下了‘我们将像太阳’的诗句,勃留索夫则主张‘城市和世界’。我们一遍又一遍地反复诵读用各种真话和假话搜罗来的天蝎出版社的《北方之花》的校样。就这样,我们第一次弄来‘恶魔艺术家’的打印稿,这就是‘我想成为粗野之人’,这个粗野之人只能成为臭名昭著的人,这就是用笔名列奥列里署名的《月亮的颂歌》。但我们知道,写这些的不是别人,而是巴尔蒙特自己。我们偷偷地阅读,兴奋得浑身发抖,当然是这样了!春天,太阳高照,我们俩如此年轻—— 而在这首诗里,有一种全新的坦诚,这在当时说来,可算是无比地新鲜、优美、不同凡响…… 多么幸福的前景展现在我们的眼前,这是一种什么样的希望呀! ”[9]

霍达谢维奇有关他文学童年的这段文字在他的第一本诗集《青春》中完全得到了证实。这本诗集是1908年在一家名叫兀鹫的象征派二流出版社出版的。献词、题诗，一看即知道出处的引文让这本诗集的读者很容易就把它纳入象征主义流派。霍达谢维奇似乎是有意在为自己确定方位：勃留索夫、布洛克、索洛古勃、安德列·别雷、谢尔盖·科列切托夫（象征派二流诗人，《兀鹫》杂志的老板），还有不被广大读者所知，但同样完全可以列入这一名册的穆尼（谢·基辛）、尼·彼得罗夫斯卡娅和谢·奥斯林德尔。但就语义结构而言，霍达谢维奇第一本诗集的绝大部分诗篇都是承接着象征主义这条线的。细心关注勃留索夫与安德列·别雷"诗坛决斗"的读者们不会发现不了他们的许多诗行在《写给伊万之夜的花朵》和《神圣的爱情》诗中的变形（而这些标题本身唤起人对尼娜·彼得鲁舍夫斯卡娅短篇小说和诗歌集的记忆[10]）。大量具有象征意义的神话形象的运用，在霍达谢维奇的诗集中早已似曾相识，正如同把普希金的诗句放在一首诗的开头作为题词。在经历内心真正痛苦的时候（这种痛苦跟霍达谢维奇本人的生活悲剧有关），这本诗集甚至对诗人所亲近的朋友和对诗集作者持有良好愿望的人都留下了明显的人云亦云的印象，重复着早就被更为自由独立的诗人们说过的话。

假如霍达谢维奇满足于他的第一本诗集所取得的微不足道的成功，人们未必能记住他，而更多的会记住在他发表这一处女作时与他比肩齐立的诗人，像勃留索夫、斯特拉热夫、科列切托夫等等。但在《青春》问世后不久，诗人便重新修改他的诗作[11]，而在重写的诗作中诗人开始寻求新的创作手段。正像研究家们经常判断的那样，霍达谢维奇不止一次地发觉，世界文学中初试锋芒的"个性存在的诗"[12]，似乎才是他摆脱象征主义无边空旷的出口，在象征主义的领地上他的试笔之作差不多都无声无息地消失了。在这一点上许多批评家都附和诗人本人的声明："我的整本诗集都是为第二部分而写的，这一部分果断地吸纳了'质朴'与'简约'。"—— 这是他所推崇的艺术手法。[13]不过，即便所有这些观察都真实无误，仍然不能不指出，霍达谢维奇第二本诗集的思想内涵远远不局限于这种手法。

首先，他明显改变了自己诗作的取向：诗集中两段题词分别选自普希金和杰尔查文的诗作，而且引证的重点朝向普希金和普希金时代的诗人，甚至诗集的标题——霍达谢维奇诗歌创作实践中唯一的一次——不用自己诗集中的诗行，若是粗心的读者看不出来，但对知情者来说则是显而易见的，它援引自普希金的早期诗作《给家神》。在可怖的1914年来临之际，霍达谢维奇将自己的诗集冠名为《幸福的小屋》，故而诗集本身使人毫无歧义地联想起"黄金时代"：普希金、巴拉丁斯基、维亚泽姆斯基、拉斯托普琴娜、雅泽科夫、别涅迪克托夫、科兹洛夫、费特（这一名单显而易见还可以继续延伸）。这些诗人都或强或弱发出了清晰的声音[14]，而他们同时代其他人的声音几乎已难以听见。上述诗人常常起到一种中介作用，使得霍达谢维奇那几年的创作主题与19世纪诗歌产生了依承关系。

就外在的水平而言，这本诗集的含义应该全然单义地去读，正如它的三个部分的标题

所言：悲剧性预兆的《被俘的喧嚣》，这一喧嚣让诗人第一本诗集最基本的情绪都屈从于自己的意图。而现今这些喧嚣让位于家庭的《神灵们》*，这些神灵可靠地护佑着抒情主人公朴素的爱情、尘世的欢乐和家庭的安逸。唯有《棕榈树上空的一颗星》为怀抱圣子的圣母指明了通往埃及的道路，正是这颗星指明了通往生活之旅的正确道路。

如果只阅读表层含义，而不特别注意各首诗语义的复杂与婉转，情形就会是这样。事实上，"神灵们"保佑的只是外在的生活，而内在的生命与神灵相去甚远。这内在生命，像往常一样，依然处于漫无边际、并不舒适、常常缺乏安全感的状态。可以举出很多这方面的例子。不妨看看这本诗集中心部分的第一首诗。这首诗以"神圣的群星汇拢的潮流"浸入主人公平和的、田园般宁静的世界作为结束，这股潮流是丘特切夫"可怕的、神秘莫测的黑夜世界"，霍达谢维奇所敬仰的先辈在这里看到了"命定的渊薮"。在这里白天向夜晚的过渡象征着丘特切夫笔下"白昼是用金线绣成、抛向'无名深渊'的帷幔"[15]。

在第二首诗中，一如第一首，就风格而言，有意沿袭"黄金时代"的哀歌，诗的结尾含义十分明显，甚至不值得多加解释：

劝诫的话语——是我狡黠的谋士，
永恒——如利剑高悬于我的良心。

现今的存在只是天上与人间永恒争斗的临时体现之一，因此当今世界在霍达谢维奇眼中是一个"玩具店"，一个"印花布拼接成的王国"，一个"新年到来的童话"，在那里

只有耗子不会欺骗
疲惫不堪的人心。

然而，诗人意识的深处一直在鸣响：

我们并不是在松林里
轻松而又自由地呼吸，
而是呼吸地狱古老的昏暗
抑或呼吸天国圣洁的空气。

因此，《幸福的小屋》作为一本诗集呈现在我们眼前，其中拒绝象征主义世界观徒有其

*. 古罗马人信仰中的长辈死后的灵魂。这种神灵保佑各自的后代。——译者注

表，并不那么彻底，只不过局限于诗歌技巧方向性的转变，拒绝传统的象征神话，拒绝在自己极其有限的创作素材中玩弄每个人都熟悉的情节游戏。但是形式特征的改变，就像素常就有的做法，并不能触动内容。现在霍达谢维奇的诗趋向深邃，只是这种深邃尚不为读者和评论家所察觉。同时，《幸福的小屋》确定了整个后象征主义（不仅仅是我们所理解的这个词的含义）的本质特征之一，即力求摈弃成为象征派语言刻板公式的老生常谈，存留由他所复归的俄罗斯诗歌思想与情感的崇高体系。难怪丘特切夫成为象征主义诗学的基本方向之一。毫无疑问，霍达谢维奇熟悉并且热爱丘特切夫，但他尽力不强调他与丘特切夫创作的内在联系，对于他来说，汲取巴拉丁斯基的创作经验，尤其是写《黄昏》时的巴拉丁斯基的经验显然更重要得多。

这一点极其鲜明地体现在霍达谢维奇的第三本诗集《走种子的路》中。这本诗集的问世，已经是在十月革命之后，即 1920 年，但却收入了 1914 至 1917 年写下的诗作。《走种子的路》展现的是后象征主义特征发展的另一种途径，这些特征业已确定了《幸福的小屋》的气氛。取代无条件遵从普希金时代诗歌创作方向的是，在霍达谢维奇的诗学中开始了对他来说最大限度贴近"先锋派"诗歌的时期，带有不和谐韵律的三音节诗格（《温馨的夜雨后散发甜蜜的味道》），第二行、第四行不押韵的四行诗的运用（《沿着街心花园》），在六音步诗行中加入五音步抑扬格无韵诗句，除这些之外，还有避开书刊检查机关检查的作品（《插曲》）—— 这一切都是对经典诗歌体裁相当明显的偏离，无疑是诗人有意为之改进诗艺的追求，对于霍达谢维奇的创作显然具有重大意义。

除此之外，最热点的现代性非常分明地涌进了霍达谢维奇这一时期的诗作，比如：飞行家，报贩子，有轨电车，世界大战的开始，莫斯科的革命岁月，分置于各个院落的小木房，火柴盒，缝纫机——这一切在此之前不可能出现于霍达谢维奇的诗中。而且诗中的空间获得了别样的特征，这些特征在此之前是几乎感觉不到的。如果说第一本诗集中根本不存在任何准确的空间方向，而在第二本诗集中，表示地名的标题是和一种带有异国情调的地名（琴斯托霍瓦、热那亚、福音书里的维夫列耶姆和埃及神话中的科奇特和厄勒布）相关联的话，那么，在《走种子的路》中，空间坐标的密布则具备了几乎魅惑人的特征。于是就像我们感受到的，这里莫斯科的坐标是最具本质特征的，如彼得公园、斯摩棱斯克市场、尼基塔门、普柳希哈、塔冈卡，抑或已经全然展示的，如"…… 从这一头走向另一头 / 从普列斯年斯基城关到罗果日斯城关 / 于是，从巴尔丘特到列佛尔托沃，踟蹰着 / 人们拥挤在人行道上"。而在那里，在诗人重又回忆意大利的地方，他就是这样展示式地降低那些升腾起来的联想，这些联想是他从前企望过的。也许，正因为如此，后来写下的《布伦塔》作为总结性诗篇被收进《走种子的路》，诗中被诗人歌颂的河流濒临威尼斯，变成一条"火红色的小河，美的虚伪形象"：

布伦塔，从那个时候起，
我就爱孤身一人的浪迹，
穿着防水布制作的雨衣，
在稠密的雨中胡诌着诗，
任雨水将嶙峋双肩敲击。
布伦塔，从那个时候起，
我爱生活与诗的平淡无奇。

类似的对“生活与诗的平淡无奇”着了魔的迷恋赋予霍达谢维奇1914—1920年间写下的诗一种特殊的色调。因为他的诗的主题依旧“崇高”，如爱情、死亡、作为实体的时间和活生生的当代生活，人民的命运，创作……但这些都是在最平常和最低俗的环境中得以发展的，这种碰撞使得《走种子的路》一诗变得极富昂扬的诗意。“现实之物”和最为现实的东西的相互渗透，依维·伊万诺夫的意思，构成了真正的、现实主义象征主义的本质，这种互为渗透在霍达谢维奇的笔下表现得最为显见。但同时，他避开必要的升华，这种升华是象征派诗人从来不能够拒绝也不想拒绝的。也许，正是霍达谢维奇《走种子的路》的年代写出的诗以俄罗斯诗歌所能够达到的最大程度的清晰，表现着形式和内容的辩证关系，因为“内容”几乎是象征派诗人同样要写的内容，可是诗的结构已经确定再也不可能把霍达谢维奇作为象征派诗人来看待了。

毋宁从反面说，霍达谢维奇的同时代人偏爱把他的诗仅仅看成是穿着“普希金式”外衣的拉家常[17]。似乎只有象征派诗人（尤其是安德列·别雷和维·伊万诺夫[18]）开始尝试着读这些诗，如同他们在自己诗歌中所追求的对经典诗人的真正继承。但这种继承已经显见地位于象征主义的“对立面”，因为首当其冲的不是确定人生最高秩序的现象，相反，却是一种呼唤坦诚的、日常的、司空见惯的东西，它不是将人们生存的两个方面连接在一起，而是仅仅立足于这个现实的世界。

霍达谢维奇创作中从象征主义诗学向后象征主义诗学的演变过程，如同对先前已有的描写现实诸方面功能的再分配。他没有发明任何真正的新东西，但他自身对日常生活的关注却调整了读者的注意力，使得他们按新的方式评价他创作中所再现的宇宙的全部结构。因此，在霍达谢维奇创作中得以反映的后象征主义的那种典型与其先驱者达到了最为紧密的联系。

这一点在霍达谢维奇的《沉重的竖琴》（1922）这本框定与巩固着《走种子的路》中的开拓的诗集中，以更加鲜明的形式得以表现。在这本诗集中，霍达谢维奇最大限度地进行着形式上的更新，甚至像在前一本诗集中那么小心翼翼，以至于引起勃留索夫非常过激的反应：“……这些完全像是对普希金与巴拉丁斯基拙劣可笑的模仿。诗作者总是在学着经典

大师的样子，以至于到了亦步亦趋的地步，竟然除了给形式花样翻新，已经对什么都无能为力了。"[19]其实，安德列·别雷与吉皮乌斯的说法才对，他们充分肯定地说，在《沉重的竖琴》中，"霍达谢维奇完全属于今天"，因为"最为复杂的内在分裂的悲剧以及与这种分裂所作的经常不变的痛苦斗争——实际上也是我们当前的悲剧"[20]。但是，在马雅可夫斯基、帕斯捷尔纳克和赫列布尼科夫的诗歌背景上看到这一点并不那么容易。因为以霍达谢维奇的名字为标志的后象征主义，被视为"新古典主义"诗人创作的邻居，("新古典主义"诗人有萨多夫斯基、韦尔霍夫斯基、博罗达耶夫斯基、拉吉莫夫、苏霍京、利普斯克罗夫等[21])，"新古典主义"诗人确实想复原19世纪及各种典范的构思模式，比如韦尔霍夫斯基模仿普希金流派的风格，拉吉莫夫仿效杰尔维格的哀诗，萨多夫斯基则追随费特的诗风。甚至在他们力图面向现实的诗作中，这类作品也并不罕见(如果以完整的诗集为例，就有韦尔霍夫斯基的《囚禁的太阳》、萨多夫斯基的《死亡的居所》、苏霍京的《在漆黑的日子里》)，他们的主要目标是模仿丘特切夫的政论诗或费特的"即景诗"，而不是尽力创造出某种就世界观而言真正有新意的东西，也就是说依然是旧瓶装新酒。这是霍达谢维奇所极力回避的。

霍达谢维奇晚期诗作《欧洲之夜》(没有单行本，编入《诗集》，1927年出版)表明诗人的立场略有改变。但是这本诗集完全是在国外写成的，属于特殊现象，诗人感受到的社会氛围与国内根本不同，因此这部作品应该在稍后的文学史中予以研究。

3

彼得·彼得罗维奇·波捷姆金的创作影响比霍达谢维奇小得多。但他依旧引起了文坛的特别关注，因为与象征派划清界限是他最为坚决与果断的表现之一，而象征派在当时是各种后象征主义的地方团体所热切支持的。

波捷姆金的处女作是在"胜利者庆典"的年代问世的，当时最有名的象征派诗人的诗歌几乎受到每一个诗人的欢迎，诗的旋律很容易就能记住并被人接受，作诗技艺达到了很高的发展层次，被报纸上的批评家们所诠释的题目往往被人模仿，或是写出并不十分可笑的模拟之作。波捷姆金试图在他的第一本诗集(《可笑的爱情》，1908)中，既模仿象征派诗人(尤其是布洛克)，又想如何用他们的语言写出完全相左的东西，但是决不把贬义色彩带入写成的作品。

在《可笑的爱情》一诗中，不难发现形式实验的光彩(比如奇巧精致的韵脚，"头饰－哭泣"，多采用扬抑格或同音词语，如"命运注定了人的宿命")，既有押韵词的空位(后来这种手法被马雅可夫斯基在《关于这件事》的引子里运用得十分奇妙)，又有原创性的诗节；既有一首诗内部随心所欲的节奏更替，又有寥寥数行描就一幅速写画的技法；既善于将现代都市的各种特征导入诗行("喊叫'懒蛋，懒蛋'的鞑靼人早就累了"，或是"天花板上贴着宣

传画……"),又有永恒与日常生活的刻意碰撞…… 但这一切都服从于一个主要的目的,或者运用节奏的进展,或者借助于语言形式,或者利用俄罗斯象征主义诗歌逐渐成为经典的修辞套路,借以塑造现代化都市多层次的生活画面。在这种生活中讽刺是如此重要,就像极度的严肃;在这种生活里,悲剧变得可笑,缺乏狡猾的生存获得了崇高的含义,尽管在常人眼中,这种生存状态显得特别滑稽可笑。

波捷姆金诗歌的创作基础,显然可以归入 20 世纪初"浪漫主义讽刺"的范畴,难怪在他的诗中可以毫不费力地发现与安德列·别雷诗歌的呼应,首先是与《碧蓝中的黄金》这本诗集中的一节《往昔与现今》,或著名的《无赖汉的歌谣》(收入 1908 年末出版的诗集《灰烬》)。然而,成为波捷姆金的模仿对象的不只是安德列·别雷和布洛克,比如他有首小诗《我熟悉对面窗口的灯光……》,可以看做是对库兹明爱情诗多种要素的浓缩(尤其能明显地感觉到是对诗集《网》中《将房子造在窗前……》一诗的回应),只是通过时间先后排列的对比才会明白,与这首小诗最值得比较的是库兹明晚于波捷姆金写成的一首诗(《绿色的花园充满阳光……》,1909)。因此,波捷姆金不只是简单地附和其他诗人的主题、内容、音调,或者"反复挑逗"那些诗人,他也能"预言"他们未来的发展趋向。



波捷姆金对布洛克的诗模仿得最甚,尤其是对成为 1907 年文坛重大事件的《白雪假面》这首诗的模拟。同时,波捷姆金将理发师与铁皮玩偶写成主人公,赋予他们以活人的一切本性和体验。不过,安年斯基的作品(如《瓦伦－科斯岛奇遇》),结论则完全不同,更不用说其他象征派诗人笔下的玩偶形象了。对于波捷姆金说来,重要的是建立多层次的结构,在这种结构中玩偶似乎既是人的象征,又是普通玩具,还是都市风景的可笑细节,同时也是感受现实的肌体。这种思维的非单一性,对以往诗学系统在既认可又否定中保持平衡,使得诗人获得了真正的能力。可惜这种能力没有继续发扬,在下一本诗集《天竺葵》(1912)中,波捷姆金走上了廉价的幽默道路,模仿农民和小市民的民间传说,从而极大地限制了才华的发挥。波捷姆金成就的昙花一现,既验证了不满足于模仿呼应,进而掌握象征主义遗产复杂游戏的可能性,同时也证实了走这条道路极其艰难,并非随便什么人都经受得起这条道路的考验。

4

后象征主义的另一个圈子是阿克梅派诗人的创作(对此可参见相关章节的论述),此外还有一些诗人非常接近阿克梅派,如戈奥尔吉·弗拉基米罗维奇·伊万诺夫(1894—1958),相似点显而易见,但是他(就创作道路特征而言,跟他有着许多相似之处的还有戈奥尔吉·维克多罗维奇·阿达莫维奇,1892—1972)和他们都没有加入阿克梅派这一团体。[22] 因此,以我们的观点,对伊万诺夫应该单另评说。

当然，对于他来说，彼得堡时期只是他创作道路的开始。只有到侨居国外时期，他才形成了自己独特的声音，成为一名重要诗人。没有这样的诗人，俄罗斯文学从某种意义上说就算不上完整。但是他的创作倾向在最初阶段就很有特点，因为它意味着后象征主义为诗人提供了选择的可能性，即选择自己倾心的创作道路。[23]



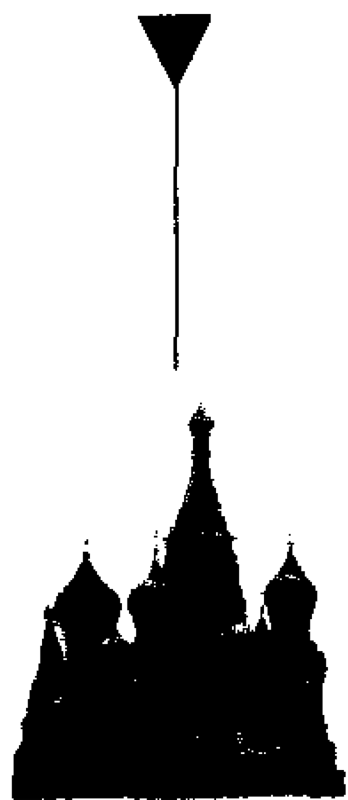
戈奥尔基·伊万诺夫

说到戈·伊万诺夫离开俄罗斯之前，即1910至1922年的诗歌，首先必须指出他的处女作发表得很早，当时他还不满十六岁，十七岁时他出版了第一本诗集。临近二十二岁，他已经是四本诗集的作者，这四本诗集基本上奠定了他的创作面貌，对此布洛克有一段著名的评论："……有这样一些非常了不起的诗，表面上似乎什么也没说，写得没什么特色——没有才气，没有智慧，没有品味，换句话说——这些诗似乎并不存在，它们属于所有的人，对这样的诗你毫无办法。"[24] 毫无疑问，这一评价的尖刻与单一指向，不仅仅针对布洛克并不喜欢的阿克梅派以及具有阿克梅派倾向的诗歌，而且的确是戈·伊万诺夫20世纪10年代创作的真实特征。

戈·伊万诺夫属于世纪之初俄罗斯诗歌史中没有真正受到象征主义影响的第一代诗人。在他并非总是真实可信的回忆录《彼得堡的冬天》中，他讲述了多次与戈·丘尔科夫会面，是丘尔科夫带他去见布洛克。[25] 不过，严肃交谈的气氛对于刚刚离开士官武备学校的青年来说显然感到陌生。关于这些在回忆录中自然有所记载，不过布洛克被写得非常片面，对他内心历程的复杂性并不理解，而库兹明则被描写成彼得堡一位典型的唯美主义者…… 多年以后，在献给维·伊万诺夫的悼文中，他的这位同姓者对20世纪10年代困扰象征派的诸多重大问题表现得相当冷漠。当然，象征主义流派对于他也是回避不了的话题（从伊万诺夫的最初诗作轻易地就能发现他熟悉布洛克、巴尔蒙特，尤其是库兹明早期的创作），但这已经不是在流派框架内的直线发展，只不过证明了他纵览群书的渊博。博学是他持续一生的特征，博学使得他能卓有成效地创造出善于"寻章摘句"的诗学。

戈·伊万诺夫结识了库里宾，在与之交往过程中了解了立体未来派，但他认为并不值得更亲近。直到生命结束，戈·伊万诺夫深信未来主义除了任意胡闹没有任何意义，或者（像赫列布尼科夫那样）纯属神经质或颓废堕落。只有临近1911年形成的一个诗歌流派引

起了伊万诺夫的关注,那就是谢维里亚宁的自我未来主义。他的签名附在自我未来派第一篇宣言准则下面,该宣言曾经在1912年1月印成传单[26],后来刊登在《下诺夫戈罗德人》报纸上。伊戈尔·谢维里亚宁采用化名“埃格”(另一个我)在该报由伊·伊戈纳季耶夫主持的文学专栏里,发表了一首献给戈·伊万诺夫的十四行诗,后来戈·伊万诺夫在写给马尔科夫的信中回忆说:“……我于1910至1911年在武备学校课桌旁写的第一本小书到1911年秋天‘就这样!’问世了。”[27]《驶向齐捷拉岛》一书并非默默无闻,此书出版的最直接的后果,正如伊万诺夫在上述引用过的信中所写,“由于这本书,一个月后我被推举为诗人行会的成员,但是的的确确受之有愧”。



被选入“诗人行会”成了伊万诺夫“进入一流诗人行列的特许证”,何况还有古米廖夫在最具权威性的杂志《阿波罗》上写的评语:“戈奥尔吉·伊万诺夫的书最引人注目的——是诗。在刚刚步入诗坛的诗人当中,他的文笔罕见地细腻准确,加之用笔神速,为了与主题贴切,往往会稍加节制。因此,阅读他的每一首诗,都会给人一种生理上的满足感。”[28]——因而伊万诺夫在经常出席“诗人行会”的成员中,完全有权利占据一席之地。他跟谢维里亚宁当面争吵[29];从种种情况判断,年轻的诗人渴望挤进阿克梅派六位诗人的行列。但是这没有成功,真正的原因我们不得而知(尽管伊万诺夫非常地崇拜古米廖夫,和曼德尔施塔姆成了朋友,除了阿赫玛托娃之外,他和其他阿克梅派诗人相处得都非常愉快),但古米廖夫后来对他的诗集的评价表明,“诗人行会”的代言人和最具权威的批评家对他的创作持一种越来越怀疑的态度。也许,伊万诺夫诗歌的模仿性,他无意于开辟一条属于自己的创作道路,而沿袭别人早先走过的路,成了他被排斥在阿克梅派这一文学团体之外的主要原因。

但同时,在对待诗歌的态度上,戈·伊万诺夫是阿克梅派创作原则最执著的后继者之一。在他的诗集《前堂》(1914)与《帚石南》(1916,其中收入了《前堂》中的大部分诗篇)中,我们清楚地看到他对诗歌语言精确性的追求,拒绝抽象空泛的主题推断,着意于诗歌的口语化,而非一味追求悦耳动听,力求启用为阿克梅派诗人所钟爱的刚毅形式,偏爱叙事谣曲这种体裁。

但是在阿克梅派几位创始者的笔下,新流派的这一切原则都不带有教条的性质。他们自己创立了规则,他们自己也常常打破。而伊万诺夫怀着新教徒般的激情,严格奉行着他视为章程的规定,结果他的诗成了地道的阿克梅派诗歌,但同时也失去了生机,失去了内在把握的自由。这一点在古米廖夫对《帚石南》的评价中能够鲜明地感觉到,其中融合着这位批评家的好感与困惑:“……戈奥尔吉·伊万诺夫是一位颇具技艺的诗歌行家,而且是个目光敏锐的观察家。……但要说的不仅是诗,还有诗人。……为什么诗人只看见,而不是感觉,只是描写,而不是抒发自己的感受,说那些生动真实的、高兴的与痛苦的事情呢?”[30]

的确,我们不能不看到伊万诺夫早期诗歌中高度的艺术技巧,还有让诗行绘声绘色、简练准确的艺术特征。

粗鲁的蓝天有耸立的云朵，
云下的森林织就了彩绸风帆，
皮鞭子抽打着鞋面的皮革，
眼睛一闭一睁朝望远镜里看。

稍远处，一个快活的呆子，
匆忙的理发师，散步的女士。
下面靠河是“三友”小酒馆，
镶着阿姆斯特丹市徽的五彩玻璃。

船坞，还有角质酒杯都很熟悉，
一位达官手中举起带来的饮料：
有何必要去阅读辽阔的天空
回荡在烟囱与天才之间的呼哨？

阿克梅派与象征派进行抗争，描绘形象的艺术（绘画、素描、雕塑、建筑），相应的还有音乐，都具有了共同的用武之地。在这首诗中，伊万诺夫将这一追求转变成惊人的勤奋。其实，意义还不仅限于此。请看他的一些诗歌标题：《书本装饰》、《石印名画》、《素朴的风景》。下面引用他富有表现力的诗行：“我多么热爱弗拉芒的大幅壁画……”，“……这个世界在复苏，就像朦胧的水彩画”，“发黄的版画……”，等等，等等。当然，不能说，伊万诺夫把世界全然想像成图画、版画、陶瓷上的风景画等画面，在他的诗中，描绘与被描绘之物相互作用，二者的界限正逐渐消失，大自然进入画图，而画图自身变得鲜活起来，同时这一转变的时机并不预先说明，因此事件就对读者产生积极的作用。但是，经常的自我重复掩饰了正在产生的功效，最终竟然使诗人描绘的图画达到了以假乱真的地步。对于伊万诺夫的早期作品来说，既不可能出现象征主义的重大主题，也不会出现阿克梅派“潜在文化范式”的深刻性。

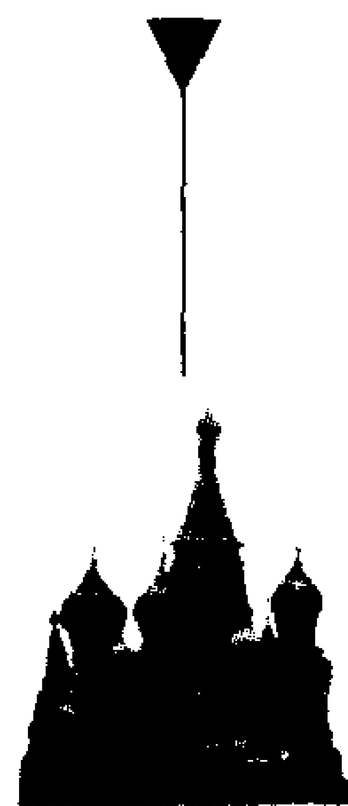
《前堂》与《帚石南》的读者脑海里常常形成一种印象，在领略诗人全部才华与技巧的同时，似乎他什么也没有写。而自身缺乏生活中有价值的积淀，使得作者自比为自己诗中被描写的人物，一方面这是真正的嘲讽，另一方面，则十分严肃，就像现实生活中客观存在的典型。

天色已晚。畜群浑身尘土。
牧童将集合号吹起。

究竟干什么？去吃晚饭
还是继续写诗？……

伊万诺夫这几年的诗总是在非常严肃的描写和细腻的自我揶揄之间寻求平衡。只要稍微越过界限，就会失去嘲讽，就会出现与诗集《光荣的纪念碑》(1915)类似的诗作，该诗集汇集了出现在当时许多诗人笔下典型的“战争诗”。不过，许多时代的重大事件有时会唤醒诗人对现实进行严肃的思考：

如同古老欢呼的荣耀，
云朵在飘浮，熊熊燃烧，
天使从彼得与巴维尔的城堡
透过云层向未来的世纪远眺。



目光明晰——但看不清那里，
有什么样的梦境、落日和城市——
什么样的夜晚将永世降临——
取代这些褪了色的金子！

当然，可以把这些诗看成是布洛克诗的仿制品(试比较为大家所熟悉的诗行：“……也许大家不得不/透过令人陶醉的田园热闹，/游向哀歌的沉沉黑夜”)，但在这首诗里还可以尝试着发现真挚的情感，这种感情在1917年十月革命后越发分明。

这种情感和以往彼得堡的彼得－叶卡婕琳娜－普希金世界联系在一起，这个世界有资格得到继承，但是一种强烈无情的声音让你明白，往昔的世界永远结束了。正是这种意识产生了伊万诺夫成熟的诗章。

他的诗集《花园》(1921)回响着这样的诗歌最初的旋律，分辨起来并不容易，但的确可以听见。

这是“无人知晓的哈里发花园”，这些花园里，“夜莺不停地鸣啭”，有“东方的蔷薇”、“百年的古树”等等：

那里有惆怅，春天，清凉，
有流淌的银色波浪。
这种花园的所有轮廓——
像鸵鸟的羽毛一样。

就其外在的主题而言,《花园》的诗绝对是回避时代,回避时代和日常生活的重大问题。和当代的直接对话在这些诗中是全然缺位的,但显而易见,仔细谛听诗歌音调的读者依然应该明白,在他的诗歌的外部环境之外,在这冻结的、完全定型的现实生活之外,依旧有其时代性——这就是饥饿、寒冷的彼得堡生活,远处炮击的轰鸣,可怕的流言,夜间的搜寻与逮捕,好友与熟人牺牲的噩耗——毫不遮掩地在他的那些日子写下的某些诗行中迸发出来,其中包括《花园》(《解冻 就像……》或是《普希金娜,20 年代》)。

但是伊万诺夫注定在侨居国外的日子里才能沿着这条路走到底,而且分析他这一时期的诗歌创作应该写入更晚时期的文学史。[31]



玛丽娜·茨维塔耶娃

5

玛琳娜·伊万诺夫娜·茨维塔耶娃(1892—1941)的创作,通常被研究者们视为某种自我封闭的体系,似乎完全游离于同时代俄罗斯诗歌具体文本的背景之外。这样的想法当然有很多的理由,不过就我们的目的而言,这样的分析,一方面还远远不够,另一方面又显得多余。毕竟在离开俄罗斯之前,茨维塔耶娃的诗歌还没有在读者中真正流行,而且她的诗歌本身,一般人都认为,也还没有达到能让女诗人成为 20 世纪俄罗斯文学最耀眼的人物那种高度。诗人十月革命前出版有三本诗集(《黄昏纪念册》,1910;《神灯》,1912;《摘自两本诗集》,1913), 此外有两个不同版本的《路标》(1921 年版和 1922 年版)、长诗《圣处女——女皇》(1922)、剧本《卡扎诺娃的结局》(1922),以及在德国出版的《离别》(1922)、《致布洛克的诗》(1922)和《普叙赫》(1923)。国外出版的诗集《手艺》(1923)几乎没有传到苏联,单独出版的叙事诗《好样的》(1924)和诗集《离开俄罗斯之后》(1928)更是如此。只有极窄的圈子能读到茨维塔耶娃在侨民期刊上发表的作品。对于大多数的苏联读者来说,茨维塔耶娃(和其他侨民作家一样)始终隐身于 20 年代中期形成的铁幕之后。正因为这样,50 年代以及 60 年代初苏联出现的茨维塔耶娃诗歌现象才显得如此出人意料,并成为当时最重要的文学事件之一。本节所分析的茨维塔耶娃的诗歌作品,从作品出版的时间上有所限制——至 1922 年离开俄罗斯以前;其次,本节的研究主要是在她同时代的后象征

主义诗歌背景下进行,从而使我们既有可能看到后象征主义的创作潜力,也能发现茨维塔耶娃本人的一系列本质性的艺术特征。

大部分研究茨维塔耶娃创作的著作都有一个主要缺陷,即著作者们过于相信女诗人的自传性文本。无疑,使用自己的生平是茨维塔耶娃创作行为不可分割的一部分。然而在茨维塔耶娃的回忆录中,很容易发现许多偏离"生活真实"的地方,这使人不能够把它们当作最终的真实,而只能作为历史文学研究的资料看待。这类研究做得很少,但是它们的重要性毋庸置疑。

对于大部分论述茨维塔耶娃的作者而言,1926年茨维塔耶娃在一张调查表上写的话是绝对权威的:"我没有受到过文学方面的影响,我只受过人性方面的影响。……我过去不属于、将来也不属于任何一个文学流派和政治派别。"[32] 如果说第二句话我们还姑且可以同意,那第一句话则毫无疑问并不正确。要在特定的历史文学序列中来理解茨维塔耶娃的诗歌,这并不困难,更不要提她早期模仿痕迹很重的作品了。

首先当然要看诗人早年的文学活动。在我们看来,不能脱离青年"缪萨革忒斯"的活动,不能脱离那些1900年末至1910年初令莫斯科的文学青年激动不已的问题,不能孤立地看待茨维塔耶娃与尼连杰尔和埃利斯的友谊。叙事诗《巫师》(1914)不仅完全证实茨维塔耶娃笔下以埃利斯为原型的主人公喜欢但丁和波德莱尔,同时还证明茨维塔耶娃该时期进行的探索在很大程度上和象征主义诗歌极为相似。

我是罗莎和格拉阿里骑士,
基督和我在一起。

但那跟随我走遍条条道路
的人,也在这里。
在魔鬼和上帝之间
我遍体褴褛。

当然,随后茨维塔耶娃转以调侃的口吻谈及这些宣言,以便还它们一种崭新的、全然属于个人的、拿破仑时代的浪漫主义色彩。不过,还存在另一个层面,表明诗人同埃利斯和青年"缪萨革忒斯"绝大部分成员的神秘探索有密切联系(对此安德列·别雷有过详细论述)。这样一来,茨维塔耶娃的自我定位就和那些产生莫斯科后象征主义派别的小组所开展的精神探索有了关联(哪怕是按照同性相斥的原则)。

不过,更为清晰地反映茨维塔耶娃与整个文学进程的联系的是她和瓦·勃留索夫的关系(既包括私人关系,也包括纯文学上的关系),因此这一关系也备受关注。[33] 在回忆勃留索

夫的随笔《劳动英雄》(1925)中，茨维塔耶娃描述了自己在20年代中期的观点。简要概括起来，从一开始勃留索夫就把茨维塔耶娃当成同等的竞争对手，因此他不仅在一些评论文章中，而且还在各类文学活动中想方设法贬低她诗歌的意义。不过可以确切地说，实际上茨维塔耶娃和勃留索夫的文学关系却完全是另一个样子。

勃留索夫对十八岁的女诗人出版的第一本诗集表示欢迎。在他看来，茨维塔耶娃身上体现了当代创作总体要求所必需的东西。勃留索夫在《新诗集》一文的引言中写道："真正的艺术道路存在于呆板地再现现实和同样呆板地摒弃生活之间…… 年轻的诗歌放弃了观察的翅膀，渴望在幻想的国度飞翔，还不具备经验就渴望对事实做出总结。因此诗歌缺乏生气，带有模仿色彩……"[34] 在勃留索夫看来，茨维塔耶娃的第一本书恰恰是一种突破，避免了模仿。"她直接截取生活的特征，而不害怕把日常生活引入诗歌，这也使她的诗歌有一种令人不太愉快的隐私色彩。"[35] 当时正有些诗人试图改变象征主义，或者想突破象征主义的界限。毋庸强调，正是这一观点使勃留索夫成为这些诗人的同盟。古米廖夫1910年说过，在勃留索夫跟布洛克和维·伊万诺夫进行的辩论中，《阿波罗》杂志完全站在勃留索夫一边，这句话毫无疑问指的就是这一方面的争论。也正是这一点极大程度地说明了阿克梅主义反对象征主义的最初动机。许多后象征主义的出现正源自勃留索夫对物质性的理解(当然，勃留索夫本人仍然算象征主义诗人，尽管他把象征主义的界限扩大到年轻一代象征主义者无法接受的程度)。

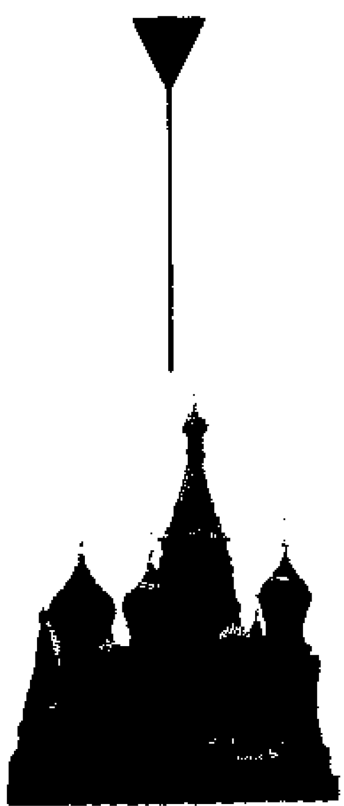
勃留索夫对茨维塔耶娃第一本诗集所作的评语表明，在20世纪10年代初期步入文坛的那些诗人当中，茨维塔耶娃显得格外突出。勃留索夫还提醒道："玛琳娜·茨维塔耶娃无疑具有很高的天赋，或许她能给我们带来隐秘生活的真正诗歌；也有可能她在轻松的写作中把自己的全部才华浪费到没有必要的、哪怕是十分雅致的小诗上。"[36] 这些话看起来就像一个年长善意的诗人给沉湎于个人感情的年轻人发出的忠告。

不过令茨维塔耶娃倍感委屈的是，勃留索夫说过这样的话："我们将拭目以待，诗人会在自己的心灵中找到比《黄昏纪念册》中大量的甜蜜琐碎更为强烈的情感，以及更加有用的思想，而不是单纯重复陈旧话题，说什么'伪君子的傲慢令人憎恶'。"[37] 为此女诗人专门写了一首诗《致瓦·亚·勃留索夫》。这首诗对茨维塔耶娃本人有原则性的意义。诗中诗人不仅声明"'上帝没有赐予我/强烈的情感'和'有用的思想'"，而且还把争论转到另一个领域：

> 应该歌唱，一片黑暗，
> 世界上空梦魇高悬……
> ——现在都开始这样唱——
> 但上帝没有赐予我
> 这样的情感和思想！

在这种背景下，可以这样理解茨维塔耶娃的回答，即诗人拒绝离开在新诗人眼前已经展现的世界，拒绝回到象征主义。茨维塔耶娃让争论偏离了方向（看起来是有意为之）。她和勃留索夫没有什么可争辩的。勃留索夫谈的仅仅是诗歌的成熟程度。在她的诗集中，相当单薄的诗歌作品的确占多数。这一点就连茨维塔耶娃本人（类似她后来的大多数出版商和诠释者）也感觉到了，并不再打算再版第一批书中收集的早期诗作，个别情况除外。

然而很快自尊心又遭到新一轮打击。勃留索夫在评论茨维塔耶娃第二部诗集时指出："五六首真正漂亮的诗歌作品完全被诗集中'纪念册式'的小诗所淹没，这些小诗如果有人感兴趣的话，那也只是她的亲朋好友。"[38] 不同派别的严肃批评家们反应完全一致（尼·古米廖夫、谢·戈罗杰茨基和霍达谢维奇也做出了类似的评语）。这也让今天的读者们明白，茨维塔耶娃的第二部集子确实不可能被同时代人视为成功之作。



想必女诗人自己比任何人都明白这一点。虽然她在刊物上答复勃留索夫时，指责他有"评论家的忌妒心"，但是内心深处显然认同勃留索夫和其他人的观点。这很自然，"一个从里到外的反叛者"是不可能把内心的想法告诉任何人的，甚至一年后她还示威性地出版了诗集《摘自两本诗集》。但是她多次坦言："从 1912 年至 1920 年……我游离于文学生活之外……"（第 4 卷，30 页）——这本身就很说明问题。

这一点同茨维塔耶娃回忆录中的很多地方一样，与事实不符。正是在这些年里，茨维塔耶娃开始在各种杂志和丛刊上系统发表诗作和译作，换言之，她已不再是一名诗歌爱好者，而成了真正意义上的文学家。只不过诗人认为没有必要向公众展示自己的诗歌面貌。《青春诗篇. 1912—1915》始终没有出版，而《路标》的多数作品虽然写于 1916 年，却在很多年过后才问世。似乎这证明茨维塔耶娃为自己早年的诗歌尝试遭到失败感到十分苦恼，并试图改变写作风格，而且首要的是改变作品中的抒情个性。

这一过程当然可以从女诗人的个人生活和心理变化来进行解释（结婚、女儿出生、跟女诗人索·巴尔诺克的恋情）。多部专著已经作过此类解释。但是，还可以从另一个角度——即从 10 年代中期俄罗斯诗坛的进程来分析。

很显然，这时期的俄罗斯诗坛中出现了"女性诗歌"现象。安·阿赫玛托娃、切鲁宾娜·德·加布里亚克（叶·德米特里耶娃）、安·戈尔琴科、尼·利沃娃、玛·沙吉尼扬、索·巴尔诺克等人的创作（尽管各人的创作价值不等）引发了不计其数的模仿作品 [39]，而且还让人对"女性诗歌"有了充分的认识。从茨维塔耶娃回忆勃留索夫的文章可知，茨维塔耶娃十分清楚评论家和读者对女诗人的期望。只是类似的态度出乎茨维塔耶娃本人的预料，也有违她的心愿。要想不凭借性别和年龄进入俄罗斯诗人的行列，茨维塔耶娃不仅需要寻找自己的个性（这在早期诗集中已经存在），还必须用独特的革新形式把个性展现出来。为此，仅凭早期诗集的"隐私性"和对日常生活细节的关注是远远不够的。于是，茨维塔耶娃好像回想起

了勃留索夫关于强烈的情感和有用的思想的话。[40] 她的《青春诗篇》(诗集的名字可能参阅了勃留索夫的书《青春》)首次尝试了许多新题材和形象的诗体结构。依我们看,最先使用这些题材和结构的是献给女诗人索·巴尔诺克的组诗《女友》。

在茨维塔耶娃的后期回忆录中,《异地的黄昏》讲述了茨维塔耶娃与米·库兹明之间唯一的一次见面,其中隐约提到茨维塔耶娃与巴尔诺克的关系。[41] 自库兹明的诗集出版后,俄罗斯诗坛开始允许使用同性恋题材。茨维塔耶娃觉得这好像是一个可挖掘的题材,对它进行加工可以使自己的诗歌更强烈。使用情节组诗是库兹明前三本诗集最典型的特点(比如《这个夏天的爱情》、《中断的故事》、《炮弹》、《在灯塔上》等等)。而《女友》本身也采用了情节组诗结构,这并非偶然。并且在选择关键词和"信号词"时,茨维塔耶娃很乐意仿效库兹明。类似的巧合还可以再继续写下去,只是问题并不在此。更重要的是,以前茨维塔耶娃不敢触及的题材现在正成为整个诗集大厦的基石(《女友》是未出版的诗集中容量最大、结构最集中的片断)。另一部组诗《致彼·埃》也有类似特点。组诗献给彼·埃弗隆,茨维塔耶娃丈夫的哥哥。不过类似"谢·埃"和"彼·埃"的姓名首字母组合,对作者的朋友而言一目了然,却会让一个偶然拿到诗集的陌生读者费一番思量。组诗中禁忌的爱情主题和死亡主题在当代事件的映衬下变得更加尖锐:

战争啊,战争!——神龛旁摇炉散香,
马刺声咔嚓咔嚓响个不断。
但沙皇的账目,人民的争吵,
统统与我不相干。

我——小小的舞者,好像
在颤抖的——绳索上——站立。
我是某个影子的影子。
我在两个昏暗的月亮之间游弋。

看起来茨维塔耶娃的这首诗十分合乎标准。不过如果说第一诗节像19世纪抒情诗的翻版,那第二诗节则像是在给当代人的抒情诗主题编目录:"绳索上的舞者"让人想起阿赫玛托娃和古米廖夫相互呼应的诗作(《新月时分离我而去……》和《驯兽师》);"某个影子的影子",且不提影子是象征主义诗歌中最流行的主题(只要看一看勃留索夫1912年出版诗集的书名《影镜》[42] 就不难理解了),从各方面来看,这句诗模仿了巴尔蒙特那些年最有名的诗句《别人是烟。我是烟的影子。我嫉妒所有充当烟的人》;月亮和月夜梦游者也同样是象征主义诗歌的流行主题[43]。这些主题交织在一起,让人清楚地看到,茨维塔耶娃的诗歌以先

前的典范为目标。这首诗中出现的象征主义诗学形象还在组诗的其他部分继续出现[44]，以加强同自身诗学的对照。这里，诗歌语言已经不再有意得到“另一世界”的反响，而是力图用内在的表现力来对抗死亡和死亡所带来的别离。

落叶纷纷洒满了您的坟墓，
散发着冬的气息。
请听，逝去的人，请听，亲爱的：
您终究为我所有。

您在笑！——身着贵重的旅行披风！
月亮在高空漫游。
您的爱——如此无容置疑无可争辩，
如同这只手。

在这个诗歌片断里，所有词语都没有使用象征和隐喻，而是使用词语最初的本义，“如此无容置疑无可争辩／如同这只手”。虽然这里并非有意美化“反常”和“畸形”，有意欣赏死亡及其他东西，但是两部组诗的新意和直白的坦率却由此变得模糊起来。不过茨维塔耶娃在后象征主义领域里并非完全孤立。无独有偶，库兹明也做过类似的事情。他的诗歌语言既吸取了象征主义多层次意义的复杂性，又始终保持了高度的简洁。尽管在这方面远非他所有的诗歌都是成功之作，但是，不论对他还是对其他诗人，包括对茨维塔耶娃，这条创作道路意义重大。当然，应当指出，对茨维塔耶娃而言，问题的关键并不在于如何理解象征主义复杂的世界观以及文本语言的组织，而是怎样把握象征主义世界形象和诗学最本质的特征。

这以后茨维塔耶娃渐渐不可能再创作纯粹描写性的作品。早期诗集中这类作品很多，甚至连《青春诗篇》（这部诗集如此命名并非偶然）也还没有摆脱描写的特点。但是从《路标》起，女诗人就已经逐渐找到了个性化的创作道路。其标志性特征是高度个性化的诗歌形式和对词语的特殊态度（高度个性化的诗歌形式不仅仅指容易辨认出来的茨维塔耶娃的语调，或是指空前频繁使用的混合格律节拍，还首先指整个无法在此描述的诗歌手段体系）。如今象征主义诗学对茨维塔耶娃不再有现实意义，学习象征主义的经验已成为过去。首要的是努力发现周围世界中自古就有的崇高现象，而要表现它们，使用原始的名称是唯一正确的手段。由此，茨维塔耶娃诗歌中出现了非常明显的民间文学和宗教联想（这一点在随后的年代里表现得更为明显）。

我要出门谁也不告诉，
不论妈妈，还是亲戚。
我要出门站在教堂里，
去祈求上帝的圣徒
把年轻的天鹅赏赐。

这仅是一个最直白的例子，类似诗句在《路标》中不计其数。很自然，只有那种词汇排列才可能看起来超越尘世。不过茨维塔耶娃还不时打破这种排列："伴着钟声走向断头台/天使长们将我引领"。有些诗句则更加坦率：

报喜节前夜。
报喜大教堂
灯火特辉煌。
……
教堂灰门前
老妇排成串，
乞求施舍物
声音惹人烦。

不过，各种新的修辞手段之间的对立，其本身也带来一些新层面的词汇，从而有可能创造出一个在极端神圣和极端卑劣、罪恶和功勋、骄傲和卑微的顺从之间保持平衡的诗歌世界。这里并非指两种极端之间的联系"不可分割"，如同象征主义诗人喜欢表达的那样，而是要发现这两种极端之间存在的多种可能形式。

茨维塔耶娃在1916—1920年间写的几乎任何一首诗都可以证明这一点。我们随意挑选其中的一首：

今明两天白雪即将融化。
你在羊皮大衣下独自躺卧。
你真叫人可怜，你的嘴唇
总是那么干裂。

你步履沉重喝水艰难，
路人见了你也匆匆躲避。

莫非罗果仁将那把园艺刀
也像这样紧攥在手里？

而眼睛啊，眼睛在你脸上——
恰似去年烧焦的两个圆圈！
可见，是女友把年少的你
领进了阴沉的宅院。

远处——深夜——手杖敲击马路，
房门大开——夜风——阵阵吹袭……
请进——请降临——不速之客
请走进我圣洁的安谧。

引人注意的首先是诗歌空间的不确定性：诗中主人公一方面被描绘成躺着的人，另一方面又被描绘成行走的人，而且他不仅在房间里走，还在“远处——深夜”中行走。厚厚的白雪与光秃秃的马路相邻。准确的方位（羊皮大衣下、沿着马路）与完全不确定的并最终朝向某个圣洁空间的方向（房门大开——夜风）并存。[45]

诗中的主要人物既是个应该受到怜悯的病人，又是个罪犯。他既引人注意（“你真叫人可怜”），同时又让人避而远之（“路人见了你也匆匆躲避”）。在他的脸上，嘴唇和眼睛——性吸引力的两大传统中心部位——流露出亘古存在的永无尽头的痛苦。哪怕想用往日的经历来解释如今的命运，却也徒劳（我们注意到“阴沉的宅院”和公房的传统指称“快乐的房子”形成对照）。于是这整个复杂的矛盾语义结构体系最后以男女主人公结尾的对立而结束（敬请光临——不速之客）。抒情主人公也感受到了这全部的对立，并无限扩大自己的承受限度。取代简单自然的感情的是一系列极为复杂的感觉，大致可以描述为：“是啊，你是一个让所有人不幸的——也让我——感到害怕的人；这一点我懂，但是你的到来我无法抗拒，我准备接受它，如同接受神的降临。”

茨维塔耶娃的大部分创作看起来走的都是这类诗的路子，而这条创作道路也造就了她的艺术，使其成为20世纪俄罗斯诗歌一个最独特的现象。当然，要找出相当数量的形式、思想和情感简单化的诗歌并非难事。尽管在这一时期的短诗，尤其是浪漫主义剧作中，不时出现司空见惯的漂亮语言、不曾体验的情感和相当原始的模仿行为，但是茨维塔耶娃始终主要沿着上述这个方向发展，由此也不难想像诗人20年代在国外创作的优秀作品。

6

康斯坦丁·阿里斯塔霍维奇·波里沙科夫(1895-1938)的创作可以在俄国未来主义的背景下予以考察(参看《未来主义》一章),但他本人则应当被视为纯粹的后象征主义诗人,因为他的诗歌爱好尽管相当"左",却始终无法准确地界定。波里沙科夫是以勃留索夫流派的继承者身份开始创作的,长诗《未来》(原文为法语,1912 年完成,1913 年出版)证实了这一点。1912 年他在自我未来主义的活动中心《下诺夫哥罗德人》报上发表作品。1913 年加入了"诗歌阁楼"小组,出版了诗集《手套里的心》。之后他完成了一个极其重大的转变,同立体未来主义关系密切起来(和"阁楼"的领袖瓦季姆·谢尔什涅维奇一样),并应马雅可夫斯基的邀请,参与编辑了《处女地报》的"悲伤的乌拉声"版面,出版了定位于立体未来主义诗学的《事件的叙事诗》(1916)。而他的最后一本诗集《冲力已逝的太阳》(1916)却由离心机出版社出版,该社主要出版本小组成员的书。可见,四年内波里沙科夫至少三次改弦易辙,变换所属派别,这一方面证明他始终定位于俄国后象征主义的"左翼",另一方面说明他想拥有自由,不愿受派别教条和诗学原则的约束,而一些教条和原则之所以被他轻松接受下来,也仅仅是因为他在某个时期与这个或那个未来主义派别的原则相吻合。

关于波里沙科夫诗歌创作的相对自由,用诗人最后一本、也是最具代表性的诗集的一组赠诗就可以说明,诗集中写给马雅可夫斯基、莉莉·布里克、帕斯捷尔纳克、利西茨基、博布罗夫的诗和献给另一些取向完全不同的作家(如勃留索夫、霍达谢维奇、库兹明、尤·尤尔孔、利普斯克罗夫)的诗被放在了一起。而且书中个别章节或诗篇引用的题词同样说明问题:隆萨(波里沙科夫曾在勃留索夫的坚持下翻译过他的作品)[46],朱里·拉法格,一个既受象征主义诗人景仰,又受温和的未来主义诗人尊敬的诗人,被勃留索夫复活的卡罗琳娜·巴甫洛娃,极其古典的阿里弗莱德·德·温妮,兰坡[47]和赫列布尼科夫。这样,作者本人标示出了自己的方向,而这些诗人无论对象征主义诗人还是对未来主义诗人同样都富有魅力。

和 20 世纪 10 年代初大多数莫斯科诗人一样,波里沙科夫也是在勃留索夫的赞许下开始发表作品。勃留索夫一贯密切关注文学发展进程,1912—1913 年间他恰好被称为"温和"未来主义的新的典型特征所吸引。勃留索夫认为,"温和派在承认诗歌中'形式'的首要意义的同时,使用形式来表现出某种崭新(在他们看来)的'内涵',而极端派则除了'形式'以外,什么都不知道、也什么都不想看见。"[48] 被勃留索夫归入温和派的,首先是大部分自我未来主义者(谢维里亚宁位居前列),"诗歌阁楼"小组和留里克·伊夫涅夫。他不仅向门生们推荐这些诗人的写作风格(比如利沃娃晚期进行自我未来主义风格的实验),还亲自进行尝试,如模仿这种风格写成了《涅利的诗》和《涅利新诗》(未出版)[49]。对于他和其他评论

家而言，这类未来主义无疑和象征主义的成就有着直接的基因联系。

在波里沙科夫的创作中，这一联系更加清晰。比如，1913 年出版的《未来》从外表看完全属于俄国未来主义诗歌类型：手抄本，石版印刷，书中的版画出自尼·冈察洛娃和玛·拉里奥诺夫的手笔，书名本身也包含未来主义的关键词。而书的命运呢，和其他未来主义出版物一样，也不知是在问世前还是在问世后立刻被查禁。不过小型叙事诗的文本则和勃留索夫极富盛名的作品《白马》尤其相像。相似之处在于极度简单化的尼采哲学，幻想新一代"超人"突然出现，以取代周围庸人们的疲惫躯壳。而第一行诗——"我们处在可能的边缘"[50]——就可能在勃留索夫的诗作中碰到过。不过在老诗人那里，它会和无比严整的上下文相协调，而在波里沙科夫的叙事诗中，它却落入参差不齐的诗行里，为数不多的好诗句也被淹没了。

诗集《手套里的心》则要完美得多（书名引自朱·拉法格）。这本书也是在 1913 年由诗歌阁楼出版社出版，反映出了这一派别的取向。当时该派的领导人——年轻的瓦季姆·舍尔舍涅维奇，未来的"印象派弹唱诗人"（霍达谢维奇的话）——刚刚开始写诗，正在紧张寻找自己的诗歌个性。"诗歌阁楼"处于自我未来主义和立体未来主义的十字路口，并试图在自身创作中把象征主义的成就同未来主义的主题和个别手法结合起来（因此就连勃留索夫、尼·利沃娃，甚至连霍达谢维奇那写诗相当业余的妻子也都参与了该派别的出版工作）。这一点在十八岁的波里沙科夫身上表现得尤为明显。以下面这首诗为例。这首诗的大部分诗句如果不是和年轻的马雅可夫斯基一样，就是和达维德·布尔柳克相同，有意不追求审美效果，而结尾处则平静地转入了"未来主义的纨绔子弟做派"（马尔科夫语），这一做派甚至还不是引自伊戈尔·谢维里亚宁，而更有可能来自伊戈尔·谢维里亚宁为数众多的模仿者：

好似工厂高高的煤烟烟囱，
给我的睫毛挂上忧伤的黑天鹅绒，
愤怒的眼神缓慢地织补，
恶狠狠把一口痰吐向灰色天空。

醉醺醺的蒸汽穿过发霉的门，
紧握结实的灰白二头肌。
珠宝匠制作费时费心的钟表。
工厂里倾倒出万千话语。

电灯眨着眼睛，羞怯地进门，

疲惫和灰蒙蒙的白天调情。
那美第奇家族最优秀的女子，
昼夜接客，生意兴隆。

崇高诗意和审美情趣的缺失极其偶然地融合，也是波里沙科夫那一时期其他作品的典型特点。这一点大概更多地表现在诗歌《城市的春天》里。这是他那些年最受欢迎的作品，波里沙科夫定期在各种小组和沙龙中朗诵它：

春天从心里捧出葱茏的绿，
为原野涂抹淡紫铃兰欢乐。
出示护照在寂静中做梦，
亲吻中与鸟鸣声相融合。

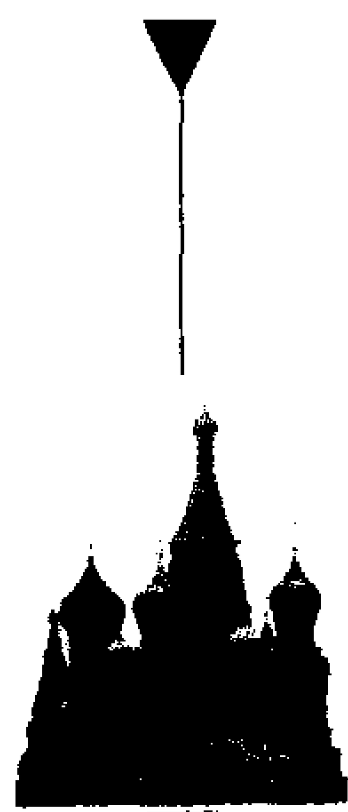
这首诗的"玄妙深奥"当然源自立体未来主义的理论"作为本身的词语"，模仿刚刚发表在《给社会趣味一记耳光》(1912)上的赫列布尼科夫的《波呗奥比——嘴唇唱道……》，以及模仿克鲁乔内赫的各种诗歌实验。但是音调和谐的悦耳构词、十一行诗句中三次重复出现的极为讲究的"捧出"、独特的叠句诗节，这一切都特别像谢维里亚宁的诗，始终浸透着诗人的号召："让饭菜香味飘到大街，把狂野化为歌曲！"

甚至连波里沙科夫这本诗集的名字也跟舍尔舍涅维奇的《浪漫主义的香粉》和符谢沃罗德·库尔久莫夫的《扑粉的心》相像(两本书都在1913年出版)，这并非偶然。《浪漫主义的香粉》完全坚持非未来主义的后象征主义精神。而符谢沃罗德·库尔久莫夫同未来主义毫无关系。由此可以清楚地看到，波里沙科夫最初尝试写作时学习了象征主义的经验，以及谢维里亚宁那些早就被奉为经典的名诗（尽管谢维里亚宁的第一本书也是1913年出版，但之前他已经名气很大了)，借鉴了尚在形成中的立体未来主义的题材和个别手法[51]，以及不同诗人身上体现出来的某种后象征主义的共同特性。

不过波里沙科夫逐渐地越来越"左倾"。他在创作方面更频繁地实践和马雅可夫斯基类似的诗学，只是这个演变过程受到了库兹明的强大影响。[52]1914—1916年间波里沙科夫定期为立体未来主义的各类选集撰稿，如《死寂的月亮》、《缪斯的春天契约人办事处》、《莫斯科大师》，参与编辑了《处女地报》上马雅可夫斯基所负责的版面"悲伤的乌拉声"。这一切都让人把他看做一个彻底的立体未来主义者。比如1920年勃留索夫写道："十年前，在未来主义诞生的时代，康·波里沙科夫就作为这个运动一个最有天才的代表诗人而受到批评界的关注。"[53]这些话起到了推波助澜的作用。而十分了解波里沙科夫的霍达谢维奇却略带遗憾地写道："波里沙科夫先生的不幸就在于他是个未来主义诗人。公正地说，他是该运

动在俄罗斯的创始者。这么说吧，他天生就是个未来主义诗人，而不是后天形成的。"[54] 实际上，从各方面来看，恰恰是波里沙科夫多变的创作促成了这种观点。而且同一个霍达谢维奇在评论《事件的叙事诗》时指出，叙事诗仅仅长着一副"未来主义"的面孔，这也并非没有缘由。

这里我们可以把波里沙科夫当作一个演变中的诗人来谈论。其演变过程和帕斯捷尔纳克在 20 世纪 10 年代下半期重要的创作演变相似。帕斯捷尔纳克既可以被视为活跃的未来主义诗人，俄罗斯先锋派诗歌最杰出的代表，又可以被当作与未来主义对立的诗人，而且后者的理由和前者一样充分(首先根据诗人本人在 50 年代的言论)。在某种程度上，波里沙科夫也是这样。他看到了先锋派诗学所实践的俄罗斯诗歌新形式（他一边接受下来，一边又努力发展这些形式)，然而波里沙科夫使用它们，并非为进行形式实验，而是想表达复杂的抒情内涵。谈到波里沙科夫时，帕斯捷尔纳克首先称他为"真正的抒情诗人"、"无可争辩的抒情诗人"[55]，这并非偶然。帕斯捷尔纳克认识到，"波里沙科夫常用的表现手法就是如此"，"而若换个不熟悉诗歌陈腐奥秘的人，在拙劣描写当代生活时，则有可能会如此进行思维"[56]。



对于这些年中帕斯捷尔纳克与波里沙科夫相似的诗风，列•弗莱什曼已进行了细致的研究。[57] 不过我们要看到，即便在非常接近立体未来主义的时期，波里沙科夫依然在一定程度上保留了自己的独立性。譬如，在唯一一次尝试写作上文引用过的"玄诗"之后(特别是波里沙科夫没有把它选入带有总结性的诗集《冲力已逝的太阳》)，他不再故弄玄虚，也不再随便创造新词，而使用更复杂的词法句法手段。[58] 和带有未来主义倾向的都会主义一样，反唯美主义变得不温不火。最接近马雅可夫斯基早期诗歌的轻重音节诗则使用得相当有限(首先限制在军事题材内)[59]。与此同时，波里沙科夫不仅在杂志上，还把十分传统的诗作《英国》收进书里以赚取稿酬。这首诗被列入该时期的军事诗歌大系列，而未来主义诗人根本不可能写这样的军事诗歌。由此表明，未来主义仅仅是波里沙科夫使用的手法之一。

波里沙科夫随后的生活和文学道路也证明，诗人更倾向于非未来主义的生活方式和创作类型。[60] 这样一来，波里沙科夫在接近艺术的"极左"派的同时，保留了某种内在的独立性，从而有可能把他当作一个最大限度地实践后象征主义可能手段的作者来评论。后象征主义虽以未来主义为目标，但在各个方面并非都与未来主义相吻合。从这一点来讲，把帕斯捷尔纳克十月革命前的创作列入俄国未来主义会更合情合理。

注释：

1. 我们想指出，库兹明曾写道："阿克梅主义非常愚钝荒唐，这个海市蜃楼很快就会消失。"(库兹明，《网中的鱼鳞》，《射手》，第三辑和最后一辑，彼得格勒，1922，100 页)霍达谢维奇在他的回忆录中对"诗人行会"和"阿克梅主义"曾

表示极不赞许的评价(《霍达谢维奇文集》,四卷本,莫斯科,1996,第4卷,85—89页)。萨多夫斯科伊对阿克梅派的活动提出过尖锐批评,并打算出版带有反行会和反阿克梅主义倾向的丛刊(或杂志)《伽拉忒亚》(详见:《文学遗产》,莫斯科,1982,第92卷,第3册,414—415页)。关于米·洛津斯基,阿赫玛托娃曾这样写道:"阿克梅主义产生的时候,米哈伊尔·洛津斯基是我们身边最亲近的人。不过他即便是作为我们《北方》杂志的编辑、诗人行会的一个主要成员和我们大家的朋友,始终也不想放弃象征主义。"(《安·阿赫玛托娃作品集》,第2卷,223页;还可参阅尼·古米廖夫对洛津斯基唯一的一部诗集《山泉》的评论,《尼·古米廖夫作品集》,三卷集,第3卷,156—158页)

2. 对这两位诗人创作的详细研究,参见托波罗夫《20世纪初俄国文学史》中的两章,以及《俄国文学》(英文版),1979,第7卷,第3册。

3. 有关他们先前的材料见:季闵奇克,《关于阿克梅主义时期的彼得堡诗歌选集》,《俄国文学》(英文版),1977,第5卷。

4. 关于"讽刺"诗人,请参阅本书第1编有关章节。

5. 把这一系列诗人视为从象征主义到某个新流派的过渡时期的作家,参见:明茨,《关于"象征主义危机"时期(1907—1910)的研究:引论》,《塔尔图大学学术论丛》,塔尔图,1990,第881期;《亚·布洛克和俄罗斯象征主义:文本和体裁问题》,《布洛克研究汇编》,第10册。

6. 详见:《布洛克与皮·伊·卡尔波夫》,阿扎多夫斯基提供资料;《亚历山大·布洛克:研究与资料》,列宁格勒,1991;《维·伊万诺夫写给皮缅·卡尔波夫的信》,科特莱列夫提供资料,《俄罗斯思想》报《文学附刊》,第9期,1990年4月6日,第3822期。

7. 《霍达谢维奇文集》,四卷本,莫斯科,1996,第4卷,190页。

8. 同上,第3卷,173页。

9. 霍达谢维奇,《维克多·维克多罗维奇·霍夫曼:传记随笔》,《霍夫曼文集》,两卷本,莫斯科,1917,第1卷,15—16页。

10. 详见:拉夫罗夫,《论霍达谢维奇与安德列·别雷"感伤的诗篇"》,《新近问世的小品:瓦促罗六十寿辰纪念文集》,莫斯科,1996-1998。

11. 《霍达谢维奇诗选》,列宁格勒,1989,大型诗人文库,361—362页。

12. 科特莱列夫,《有纪念意义的图书日》,莫斯科,1989,134页。

13. 《霍达谢维奇文集》,第4卷,389页。

14. 波格莫洛夫,《霍达谢维奇抒情诗对普希金时代诗歌的师承》,塔尔图普希金讲座,塔林,1989。

15. 霍达谢维奇,《摇晃的三脚供桌》,莫斯科,1991,235页。

16. 《维·伊万诺夫文集》,布鲁塞尔,1974,第2卷,537—561页等。

17. 甚至像特尼亚诺夫这样细腻的研究家和批评家都写道:"普希金和巴拉丁斯基双音步抑扬格诗及其手法中的斯模棱斯克式的嘈杂当然是我们的东西,我们时代的东西,但作为诗的东西,它不属于我们。"(特尼亚诺夫,《诗学、文学与电影史》,莫斯科,1977,173页)《论双音步抑扬格斯模棱斯克式的嘈杂的真正起源》,波格莫洛夫,《20世纪前三十年的俄罗斯文学》,托木斯克,1999,365—366页。

18. 别雷有两篇文章论霍达谢维奇:《当今诗歌中的列姆布朗德真话》(《空想家札记》,彼得格勒,1921,第5辑)和《沉重的竖琴与俄罗斯抒情诗》(《当代札记》,1923,第15辑),霍达谢维奇自己回忆了维·伊万诺夫对他那几年诗歌特点的精辟理解。也许可以说,霍达谢维奇的诗对维·伊万诺夫的《冬天的十四行诗》产生了影响,其间充满了革命后莫斯科饥荒年代的各种特征。

19. 勃留索夫,《漫步诗林》,616页。我们把勃留索夫最本质的、清晰鸣响在这篇文章中的政治泛音弃置一旁。

20. 吉皮乌斯,《标记:论霍达谢维奇》,《新生报》,1927 年 12 月 15 日。也可与别雷的上述文章进行比较。

21. 在这种情形下我们宽泛地理解"新古典主义"(根据虽然简短却极具价值的论文提要所勾勒出的概念,见:尤·赫尔别林,《20 世纪俄罗斯诗歌中的"新古典主义问题"》,第 26 届大学生学术会议大会发言稿,塔尔图,1971),并不将其归入 20 世纪初集结在"新古典主义者"称谓之下的那些诗人的创作活动中(如尼·扎哈罗夫 – 蒙斯基、尼·吉利亚罗夫斯卡娅、尼·米纳耶夫等)。

22. 在阿克梅的名单中没有提到他。这份名单是古米廖夫寄给给勃留索夫的,作为对新流派本质特征的个人解释(参见:《文学遗产》,莫斯科,第 98 卷,第 2 册,512 页)。安·阿赫玛托娃坚决否认他属于阿克梅派(《安娜·阿赫玛托娃手记:1958—1955》,莫斯科、Tonino,1996)。根据曼德尔施塔姆和伊·津克维奇的口述,曼德里施塔姆夫人写下了这件事(娜·雅·曼德尔施塔姆,《第二本书》,莫斯科,1990,48 页)。

23. 瓦季姆·科莱德专为伊万诺夫的早期创作而写的《戈奥尔吉·伊万诺夫的彼得堡时期》(1990),在我们看来这本书相当肤浅。

24. 《布洛克文集》,八卷本,莫斯科、列宁格勒,1962,第 6 卷,337 页。

25. 同上,第 7 卷,98 页。

26. 文本见:卡赞斯基,《未来派的第一年》,《深渊上空的群鹰》,圣彼得堡,1912。再版改名为《俄罗斯未来派的宣言与纲领》,马尔科夫编,慕尼黑,1967,27 页。

27. 戈奥尔吉·伊万诺夫,《Odojevceva I. Briefe an Vladimir Markov.》, Köln, Weimar, Wien,1994,S.30。

28. 《古米廖夫文集》,莫斯科,1991,第 3 卷,101—102 页。

29. 1912 年春,谢维里亚宁向勃留索夫抱怨说,伊万诺夫离开"自我未来派诗歌学院";而 1913 年中,他撰文说他不想在自我未来派中挂名。详见:尼·亚·波格莫洛夫,《双重眼界的天才》,《文学问题》,1989,第 2 期,121—123 页。

30. 《古米廖夫文集》,第 3 卷,155—156 页。

31. 不久前列·艾接受了下列观点,即诗集《花园》标志着由"阿克梅派"声调转向晚期的所谓"巴黎声调"的过渡(《戈·伊万诺夫的〈花园〉与〈蔷薇〉》,圣彼得堡,1993)。

32. 《茨维塔耶娃文集》,第 7 卷,莫斯科,1994—1996,623 页(以下只标明卷数和页码)。

33. 在奥·亚·克林格的一篇文章里有所涉及:《勃留索夫对阿赫玛托娃和茨维塔耶娃创作构思的艺术发现》,1983 年勃留索夫讲座,埃里温,1985。

34. 勃留索夫,《漫步诗林》,336 页。

35. 同上,339 页。

36. 同上,340 页。

37. 同上。

38. 同上,372 页。

39. 比如诗集《白银时代 100 名女诗人》里模仿的例子不胜枚举。霍达谢维奇曾就此尖刻地写道:"诗歌的'女性色彩'开始得到比先前更高的评价。需求带动了供给……琐碎的隐秘生活是妇人诗歌的必要内容。女诗人们想方设法证明自己不是普通意义上的人,而仅仅是'女人',与一切大事要事无关的女人,一个除了自己谁也不了解、也不想了解、只想耍耍小性子的女人。"(《霍达谢维奇文集》,第 1 卷,472 页)

40. 关于诗歌的"强烈"概念(多层面的),在谈到阿赫玛托娃以及整个阿克梅主义时常常提起。参见:季闵奇克,《阿克梅主义短评》,《俄国文学》(英文版),1977,第 7—8 期。

41. 对这种关系的演变以及它们在茨维塔耶娃和巴尔诺克的诗歌作品中的体现,谢·波利亚克娃在书中进行了详细分析。请见:谢·波利亚克娃,《日落的那些日子:茨维塔耶娃和巴尔诺克》,Ann Arbou,1982。(该书的标题有一个技术

性的错误：它应该用茨维塔耶娃的话命名——《那些不是日落的日子》。)再版见：谢·波利亚克娃，《奥列伊尼科夫和关于奥列伊尼科夫》以及其他论俄罗斯文学的作品，圣彼得堡，1997。

42. 特别要参阅：维·托波罗夫，《没有面孔和名字……》(象征主义形象之复苏)，第四届二级模拟系统暑假短训班报告提纲，塔尔图，1970。

43. 可以推测，"两轮昏暗的月亮"和勃留索夫极富盛名的《创作》一诗有联系。该诗有如下诗句："天蓝色的月亮下一轮裸月升起"。(1914 年初，正当茨维塔耶娃写诗的时候，霍达谢维奇在一篇文章里详细分析过《创作》。)而勃留索夫的另一首诗《失眠》，从时间来看，可以算作时间最近的梦游症主题的作品。诗中月亮召唤女人离开"昔日的恋人"，"去到一个自由清冷的空间"。其他名诗中，我们还要提一下巴尔蒙特的《月光》。

44. 例如组诗最后一首的诗句"既没有信件，也没有戒指作纪念"，还有"在天堂的港湾请为我祈祷，不要再有别的水手"，完全是布洛克式的诗句。

45. 关于步入安谧的隐喻含义见：《圣经》新约，犹大书，第 3—4 章；"请降临"或源于婚礼仪式中的话"亲爱的，请走近"，或改编自"我即将降临"(《圣经》启示录，第 3 章第 11 条及其他章节)。

46. 这一点在波里沙科夫极富自传色彩的长篇小说《第一百零五天的元帅》(莫斯科，1936)中讲到过。翻译作品我们没见到。

47. 关于兰坡的诗歌对象征主义诗人的重要意义，有很多论述。达维德·布尔柳克最有名的一首诗《每个人都年轻，年轻，年轻》就是对兰坡诗歌的自由改编，这一点不大为人所知。

48. 勃留索夫，《漫步诗林》，430—431 页。

49. 参见：亚·瓦·拉夫罗夫，《涅利新诗——勃留索夫的文学玄秘》，《文化经典·新发现·1985 年年鉴》，莫斯科，1987。

50. 波里沙科夫，《未来》，莫斯科，1913，2 页。试比较勃留索夫的诗句，如"我们被抛进渺茫的空间"。

51. 不过，勃留索夫在分析波里沙科夫和其他"温和未来主义诗人""大胆的技巧"时，也曾公正地指出它们的模仿色彩。(《漫步诗林》，433 页)

52. 要更好地理解后象征主义共同的本质特征，必须看到，库兹明和马雅可夫斯基 20 世纪 10 年代后半期的创作有许多共同点(有文章对此作过分析，参见列·谢列兹涅夫、米·库兹明和马雅可夫斯基的文章《文学问题》，1989，第 11 期)。

53. 《文学遗产》，莫斯科，1976，第 85 卷，244 页。

54. 《霍达谢维奇文集》，第 1 卷，457 页.

55. 帕斯捷尔纳克和博布罗夫，《40 年代书信集》，拉什科夫斯卡娅提供材料，斯坦福，1996，56、64 页。

56. 同上，64—65 页。

57. 弗莱什曼，《帕斯捷尔纳克"未来主义"经历片段》，《20 世纪俄罗斯文学：美国学者的研究》，圣彼得堡，1993。

58. 请参阅他的《无语法的十四行诗》(佩塔、莫斯科，1916)或者弗莱什曼分析过的《破除语法》(同上，138—140 页)。

59. 参见：加斯帕罗夫，《现代俄语诗歌：格律和韵律》，莫斯科，1974，454 页。

60. 关于这一点请参见我们为《康·波里沙科夫·俘虏的逃亡……诗歌·莫斯科，1991》一书所写的序言。该书对波里沙科夫的诗歌进行了最全面的介绍。

第三十七章
新农民诗人与作家：
尼古拉·克柳耶夫
谢尔盖·叶赛宁等

◎**索恩采娃 著　孔霞蔚 译**

“新农民”作家[1]在一个时代的精神文化中有着特殊的地位，他们使城市人认识了罗斯农村的世界，认识了它过去的信仰、诗篇和当今的种种悲剧，认识了它的种种幻想和希望。该流派诗人和作家的创作活动集中于20世纪初至20世纪30年代。他们的作品表现了20世纪在体裁和宗教哲学方面的探索，这些探索一方面以传统学说为对象，另一方面，又受到了时代的悲剧性成分——历次战争、几度革命、集体化、没收富农财产及镇压运动——的制约。克柳耶夫(1884—1937)、克雷奇科夫（1889—1937)、卡尔波夫(1887—1963)、叶赛宁(1895—1925)、甘宁(1893—1925)、希里亚耶维茨(1887—1924)、奥列申(1887—1938)、同以上诗人关系密切的拉吉莫夫(1887—1967)以及20世纪20年代涉足文坛的瓦西里耶夫(1910—1937)并不是一个有组织的统一的创作团体。他们没写过一份文学宣言和声明，没创办过一份团体杂志，但他们在哲学观点和美学倾向方面的某些共同特点，却使人们在谈及他们时，把他们当作了一个固定的文学团体。格罗杰茨基和列米卓夫1915年创建的小组“美”把新农民诗人和其他一些著名诗人联系在一起，这个小组和后来取而代之的小组“农忙期”一样，都存在了不长时间。

1

新农民诗人和作家的著作是在20世纪最初十年开始问世的，有克柳耶夫的诗集《松林呼啸》(1911)、《兄弟之歌》(1912)、《森林的故事》(1913)、《世俗的沉思》(1916)、《铜鲸》(1918)；克雷奇科夫的诗集《歌集。忧伤－快乐。——拉达。——鲍瓦》(1910)、《隐蔽的花园》(1913,1918)、《密林》(1918)、《拉达的指环》(1919)；叶赛宁的首部诗集《亡灵节》(1916)，同年，他的著作《雏鸽》付梓，随后他的作品集《变容节》和《乡村日课经》(1918)问世；卡尔波夫的短篇小说《犁的旁边》、《聪明的俄罗斯农民》(1910)，长篇小说《火焰。从农民的生活和信仰中升腾》(1913)单行本出版，新农民诗人踊跃地在期刊上发表作品。

总体来说，新农民流派的作家具有东正教意识。他们中有些人出身于旧教徒家庭。但他们在20世纪初至20世纪第一个十年的创作中，却反映了俄罗斯宗教思想中异端教派的观念，譬如鞭笞派和阉割派的学说。他们中有些人的世界观明显表现出某些与托尔斯泰主义近似的观点。社会革命党的立场符合大多数新农民作家的政治利益。他们认为农民是一个社会主要的、富有创造性和建设性的力量，他们宁愿把俄罗斯的历次革命视作农民的、东正教的内容。在他们的美学观点和诗歌实践中，既显示了包括旧教文学在内的中世纪文学的传统，又显示了民间创作的世界观的基础和形象性。这种民间创作不仅保留了民族特色，而且保留了印欧文明普遍的、最古老的特点。

与新农民作家同时代的几个现代流派在体裁方面的探索所产生的影响在新农民作家的作品中有所体现。新农民文学与象征主义有着不容置疑的深刻联系，但总的来说，“新农民”作品的诗学是后象征主义时期俄罗斯文学的一种现象，从中能够发现阿克梅派和先锋派的趋向。

新农民作家认为自己是神秘主义者。在他们的早期创作中，除极个别作品外，都没有把对女性的爱恋作为主题，他们的抒情诗与享乐主义格格不入，而社会革命党充满了崇高的精神，是经过改造的人，他们爱恋的对象是神。他们在自己的创作中把白银时代各个旗帜鲜明的宗教－哲学流派的某些传统结合起来，组成了20世纪初至20世纪30年代俄罗斯文学的一条隐秘的线索。末世论是他们创作的内容。不论革命前，二月革命和十月革命期间，还是苏维埃政权时期，他们的创作内容都是一样的。正如伊万诺夫－拉祖姆尼克在文章《两个俄罗斯》(1917)中所说的，他们是“真正的末世论者，不脱离现实，而是脚踏实地、思想深刻、具有人民性的”[2]。

新农民诗歌的抒情主人公在神面前显得非常幼稚。甘宁的诗句表现了一种直率、天真的宗教感情：“而英明、温柔的神用眼睛／从神龛那边，寻找比沿岸更蓝的地方。”(《动听的岸》,1916)[3] 克雷奇科夫诗歌的主人公“祈求忧心忡忡的严厉的上帝／实现那无法实现的愿

望"(《童年》,1910,1913)。但是,在"新农民"的创作中也反映了具有本体论性质的一些观念,作品题材中的某些神话成分迎合了这些观念。

天堂是他们宝贵的精神财富的中心概念。与起源于《圣经》的天堂这一概念完全相符的形象,有葡萄园、花园以及与开花结果相关联的、在他们的作品中起点题作用的象征。从他们的诗歌中诞生了关于天堂、关于黄金时代的新的神话。克柳耶夫就曾经写道:"永恒的世纪就要来到,/金黄麦穗的世纪就要降临/",期待着它的人们"悠然自得",他们是"世界田园的割麦人"(《我们的快乐,我们的幸福……》)。麦穗、收割——在奥列申的抒情诗里象征着神的恩赐:"我熟悉睡梦中熟透的/麦穗的沙沙声和丁当声","体验过收割时的酷热白昼"(《克瓦斯》,1913—1922)。在新农民诗人的末世论意识中,在他们对世界发生不可思议变化的期待中,都显示了人间天堂的内容,这使研究者们断定他们的创作是一种人间千年天国说现象。对天堂的信仰在他们的意识中获得了历史语境,不知不觉取代了历史上关于天堂的正统思想。[4]

在克柳耶夫早期的创作中,天堂是同乡村、同农民的农舍结合在一起的,他编撰了关于大地的护身符的新神话,说它被至高无上的神失落在深不可测之处,人们徒劳地寻找它:"搜遍地狱黑暗的柜箱,/连通向死亡的夺命入口也打开,/在时间这个吝啬鬼的钟表里,/在月亮的耳朵太阳的牙齿里寻找。"可是,"大地——万军之主的食物的碎屑"发现了护身符,把它编入自己的发辫,于是,"失落之物"便成为了乡村的生命。农民的世界展现出一派美好和谐的面貌,它天然地就是如此:"在黑暗中从烟雾笼罩的农舍走出来吧——/你会进入上帝唇边的沿海地带。"(《白色的印度》)在克柳耶夫的乌托邦里,农舍是"人间圣地,那里有壁炉后的秘密和天堂", 而庄稼汉被赋予了神秘的力量:"烟雾在庄稼汉的手掌里绞缠。"(《农舍——人间圣地……》)宇宙与农民的世界彼此相似。不论在叶赛宁还是在克柳耶夫的意识里,高板床、顶棚梁都是同银河联系在一起的。克雷奇科夫创作了组诗《拉达的指环》(1910—1918),其中的女主人公宇宙姑娘正做着农民在宇宙间的活计,而圣母修道院则是"天上的房舍"(《三臂人的形象……》,1910);在《动听的岸》(1916)中,甘宁进一步深化了同一主题:"把胡须如雪、如暴风雪的/敬爱的爷爷从高板床上/领到了朝霞的足迹所经的道路,/带他去神的草地上刈草。"

如果说克柳耶夫预见一个现实的但却具有双重世界的空间就是天堂,那么,卡尔波夫则力求在世俗的层面上分辨出它来。他的"光明的城市"就是俄罗斯:"啊,金色的方舟,啊,光明的城市——/从东方到日暮的俄罗斯。"(《俄罗斯咒语》,1918)新农民诗人与象征主义者、未来派一样,把未来作为认知的对象。他们同样相信世界将得到拯救,相信在依旧一贫如洗的农舍里呈现出的和谐定会降临。甘宁写道:"我用明丽的、非世间所有的感情,/爱我的住宅,爱那罪孽深重的大地,/爱那忧郁而穷苦的边缘,/宛如爱从前的天堂。"(《早晨》,1915)

农民诗人期待着农民的现状发生改观,变成天堂,他们塑造了具有象征意义的弥赛亚

的形象——"光明"、"神奇"、"尊贵"的客人和先知——牧人，根据路加与约翰福音书中的牧人形象和旧约中牧人之子阿摩司的形象创作了有关牧人的神话。牧歌结合了预言的功能，而农民被诠释为被神选中的、知晓天堂之路的人。克柳耶夫就曾经写道："大卫唱着牧人动听的赞美诗/哄扫罗入睡。"(《春天的尼古拉》)叶赛宁的抒情主人公是身处大自然宫殿、与宇宙休戚相关的牧人(《我是牧人，我的宫殿》，1914)。在他的《玛丽亚的钥匙》(1918)里，创作被形容为牧人的思想果实，牧人则被比作阿摩司。就连深奥的哲学箴言也含有把农民视为教会牧师的观点。尼采赋予查拉图斯特拉这样一种思想："农民本应是主宰者。"[5]俄罗斯出版的托·卡莱尔的《农民——圣徒》中明确提出了一种观点：农民将带领人类进入一个崭新的拿撒勒。《公共事务哲学》的作者费奥多罗夫认为，与工业和资本不同，只有农业同富有创造性的自然力密切相关，而对于乡村来说，城市人的学识是致命的。

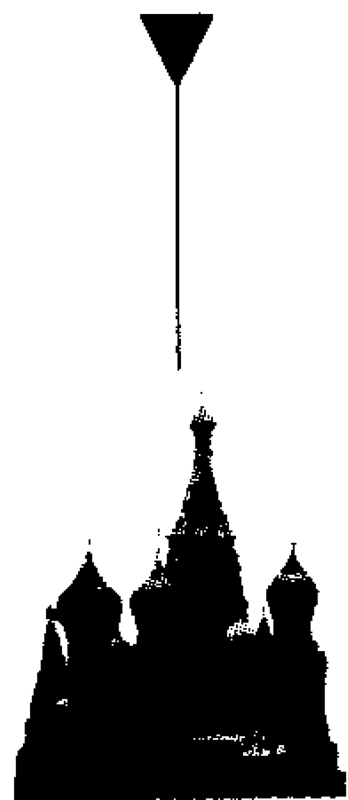
新农民作家们常常发现自己和彼此身上具有先知的才干。"与查拉图斯特拉比肩的将是叶赛宁——/梁赞大地的庄稼汉。"克柳耶夫曾经这样写道。他倾向于普济主义，把俄罗斯视为统一的东方(685页第30行)世界(《故乡，我有罪，有罪……》，1919)。因为诗歌作品被比作了牧歌，所以克柳耶夫把宗教诗歌称为金角牧群。克雷奇科夫在塑造了牧羊人这一抒情主人公之后写道："而歌声如羊群/在那晨雾蒙蒙的河边……"(《我要不停歌唱，既然我是歌手……》，1910—1911)

农民诗人作品中具有预言作用的、崇高的大自然，一方面是他们富有个性甚至私密性的创作的特点，另一方面，又与鞭笞教固执地自命肩负着特殊使命相关。一位女鞭笞派教徒抱有这样的观念：死者能够脱离人的肉身，变容为基督或圣母。她的观点得到了作家们的认可，她天然的宗教土壤是旧教。克柳耶夫、卡尔波夫、克雷奇科夫都是旧教徒，叶赛宁也认为旧教是自己的家庭文化的根基。克雷奇科夫始终对教派分化运动漠不关心，其他新农民诗人不同程度地受到了他的影响。一定的历史条件和认识论立场有可能成为消除教派信徒与保守的旧教信仰之间隔膜的基础。阿瓦库姆深信，"喜欢新鲜事物的人们由于离开了真正的神而丧失了神性"[6]，有那样一种不可调和性，即便在教派与教会的关系中也是存在的。阿瓦库姆的不肯屈服或许是卡尔波夫和自视为阿瓦库姆后代的克柳耶夫之所以认同鞭笞教徒的狂热和勇敢精神的心理动因。此外，不论教派分子还是旧教徒，在历史上都是迫不得已而采取反对派立场的：首先，教会拒不认可旧教徒和教派分子的司祭；第二，在1905年宣布信仰自由之前，不管是前者还是后者，都不享有人人平等的公民权利，因为在教会之外，并不存在有关公民行为的契约。

鞭笞教的习俗、鞭笞教总的观念形态和阉割派的学说一样，在克柳耶夫的诗中得到了明显的体现。有理由认为他的《兄弟之歌》是鞭笞教的赞歌。向天国、向不朽的花园行驶的舰艇和巨轮的象征意义反映了鞭笞教的乌托邦思想。卡尔波夫抒情诗的情节之一，是罗斯被抢婚抢到了鞭笞教徒中间。在白银时代的文化中，新农民诗人的异教徒情结并非一种特

殊现象，他们有机地加入到同时代作家在意识形态方面的探索活动中，这些作家把国家"抢婚抢到"了自己的乌托邦理想中，无论梅列日科夫斯基的新基督教，他在《艺术世界》上发表的作品《托尔斯泰与陀思妥耶夫斯基》中表述的关于第三约言、关于"作为第一次降临的完成与补充的第二次降临、关于在圣子的统治之后未来的圣灵天国"[7]的思想，抑或在马雅可夫斯基的《战争与世界》(1916)、《人》(1917)中未来派对新人和新时代的预见，都是那种乌托邦。鞭笞教的学说成为克柳耶夫与卡尔波夫革命精神的宗教基础，两人在1915—1916年间关系密切。使他们走到一起的既有观点上的异教色彩，又有对变革俄罗斯社会和道德面貌的渴望。卡尔波夫和叶赛宁也是在那段时间认识的。

此外，任何一位新农民诗人都不认为自己属于某个宗教团体；事实上，他们的创作各具价值，而鞭笞派等等倾向，不过是创作上或世界观方面的探索倏忽即逝的现象而已。或许，"教派文化对诗学的影响"，仅仅是诗人借以显示才华的游戏、大师的怪念头罢了。后来，人们抑制了对其他教派的信仰，或从旧教或从正统教会中寻求安慰，这一点再次首先被诗人们悲惨的个人经历所证实：自20世纪20年代以后，政治和意识形态方面的迫害使他们的命运变得复杂起来。



卡尔波夫步入文坛的标志是他关于农村生活的若干访谈和发表在《涅瓦》、《俄罗斯言论》上的、以民间文学传统作为其诗学基础的诗歌。较之于克雷奇科夫、克柳耶夫和叶赛宁的天赋，毫无疑问，卡尔波夫在文学方面的潜质略逊一筹。但恰恰是在他的作品中，明显地反映出了时代的异教倾向。宗教分化运动是他1913年问世的长篇小说《火焰——从农民的生活和信仰中升腾》的主题。[8]小说围绕拥有狂热信徒的教派和他们通往人间天堂——光明之城——的精神道路展开叙述。作家美化了教派信徒的信仰，形容他们是热爱众生的基督教徒和多神教中富有战斗精神的崇拜太阳的人。他们既相信神，又和晚些时候的叶赛宁——《乐土》(1918)的作者——一样，不接受其透着迂腐气息的残酷。鞭笞教对肉体的崇拜在卡尔波夫创作的关于神之子——扎特沃尔尼克——的神话中有所反映：万军之主在"盛怒之下"准备杀死人类之子，"天空信使"违背他的意志，"联合天上和地下的人们、灵魂与肉体、爱与恨，欲使人类之子复活于人间"。但神之子因"胆敢拒不服从"而被万军之主——真神抛到了人间。天空之子爱上了大地，他为参加战斗的克鲁托格罗夫志士们的领袖祝福，因为人们都应该成为神。[9]

在这个以鞭笞教内容为基础的情节中，表现了关于万军之主的残酷无情和不恰当的努力的异教主题。这个主题是古老的，在旧约中就已经出现了。耶利米、约伯、传道者允许自己有宗教自由思想，对神创造的世界之有失公允和不符合逻辑之处进行思索，认为在这个世界上，大地"空虚混沌"(耶利米书4:23)*；在这个世界上，"我见日光之下所做的一切

*. 有关《圣经》的译文均引自中国基督教协会1999年版《圣经》。——译者注

事，都是虚空，都是捕风"（传道书 1:14）；在这个世界上，认识与屈辱相伴；在这个世界上，无辜者因万军之主的意志而不公正地遭受苦难，承认自己无能："……并没有能救我脱离你手的。"（约伯书 10:7）

志士们准备为正义，其中也包括社会正义而战，这是科尔波夫所有作品中占主导地位的主题，与旧约里的箴言也相符合："我见过仆人骑马，王子像仆人在地上步行。"（传道书 10:7）同一个主题也响彻在奥列申的抒情诗中："一贫如洗者将成为贵族。"（《金色的犁》，1913）卡尔波夫指出地主和城市是庄稼汉的两个大敌。宫廷高级侍从格杰奥诺夫——一个受胎于恶魔的反基督者——摧毁了各地的修道院，把笃信宗教的禁欲苦修者流放到西伯利亚，在俄罗斯各地作恶毒的弥撒，使教会听命于自己，他是俄日战争悲剧的罪魁祸首。城市的形象在新农民的作品里成为恶的象征。在长篇小说里，鞭笞教徒远征城市代表着为了真神而进行的斗争。庄稼汉们劝告城市人："听到了吗，松树的喧哗？……星星的叮当？……大地的低语？……所有这一切——都是神！……可是吸血鬼迷惑了神灵。"[10]

作者喜欢把《火焰》里的形象看做是表现整个世界渴望改变面貌的象征[11]。象征主义美学在卡尔波夫的诗歌里也有所体现，不论双重世界、神秘拯救、消除世界灾难的主题，还是暗示诗体，在他的诗歌中都非常典型："玫瑰用月光施展魔法，/ 花开时节落满露水的花园，/ 我是否会相信我那神秘之星的 / 各种魔法和征兆？"（《玫瑰用月光施展魔法……》，1911）他认识维·伊万诺夫、梅列日科夫斯基、布洛克、别雷和菲洛索福夫。在俄罗斯国家文学艺术档案馆里保存的他的回忆录中，包括有与勃留索夫、梅列日科夫斯基和布洛克相关的资料，这些资料虽然有些故弄玄虚，但就其内容而言既符合时代精神，又与新农民作家和象征主义者的关系的实质相符。宗教分化运动同样吸引了象征主义者，他们试图从历史的角度对教派分子公开反对教会的举动做出解释。譬如明斯基，他的文章《关于宗教良心的自由》发表在 1903 年《新路》杂志第 1 期上，就把基督视为自由思想者、伪君子眼中的教派分子。布洛克把卡尔波夫的长篇小说和斯文齐茨基的《反基督》相提并论，认为他的小说近似于一场暴动，塑造了热切关注革命的俄罗斯的形象。[12]

紧跟在《银鸽》（1909）之后完成的《火焰》，或许可以看做卡尔波夫与安德列·别雷的论战。在《银鸽》里，以领袖库捷雅罗夫为首的鸽派，代表着毁灭了知识分子的愚昧无知的民众力量的联合。安德列·别雷认为鞭笞教对个性构成了暴力威胁。他所指的既不是忠诚于教会和有能力改变俄罗斯面貌的健康的民众力量，也不是令人敬仰的教会。这在当时令布尔加科夫颇为尴尬，后者与"俄罗斯灵魂中特殊的、黑暗的、东方的东方"，与库捷雅罗夫派对立，渴望看到"萨罗夫之光"[13]。而卡尔波夫认为精明强干的、变革性的宗教力量首先并不是正统教会，而是显示了民众宗教意识的个别教派信徒们。他在给罗赞诺夫的信里写道："……到目前为止，没有人了解我书里所描绘的世界，而这世界——是属于未来光明之城的全新世界。"[14] 他还告诉罗赞诺夫，他相信死气沉沉的基督教之爱是"卑鄙和伪善的"[15]。

新农民作家的宗教意识既体现了鞭笞教的激进主义，又体现了多神教的信仰，不过，不应当在其中寻找折中主义。不同派别意识形态倾向的统一是有认识论方面的根源的。在就 B.邦奇－布鲁耶维奇的文章《新的以色列》(1910)中关于鞭笞教的实质和起源的结论进行论战时，《俄罗斯宗教分化运动研究》这篇文章的作者菲洛索福夫，以格拉斯[16]的著作为依据，明确指出："多神教的成分在鞭笞教中，毫无疑问，是存在的……"[17]他赞同格拉斯的观点，从东方和希腊的自然哲学中得出了这一结论。格拉斯还曾经断言："俄罗斯的鞭笞派信徒是经由保加利亚随基督教一起进入俄罗斯的、古老的、东方－基督教认识的模仿者。"[18]

有关基督教和多神教观点的主题在克雷奇科夫的创作中得到了艺术的体现。与克柳耶夫不同，旧教徒出身没有使克雷奇科夫成为一个具有宗教气质的人和教会书籍专家。他的信仰带有一种本能性和直觉性，在他的诗歌和20世纪20年代的长篇小说(《讨好的德国人》、《切尔图辛的陶壶》、《世界公爵》)中，这种信仰与表达了独特的泛心论观点的多神教形象结合在了一起。



与谢·索洛维约夫和埃利斯的相识决定了克雷奇科夫在文学方面的倾向性：他参与了由缪萨革忒斯出版的《诗选》(1911)的创作；阿利茨翁出版社推出了他的诗集《歌集》(1910)、《隐蔽的花园》(1913)；20世纪最初十年的诗也被收进了诗集《拉达的指环》(1919)、《密林》(1918)中。和象征主义者的抒情诗一样，克雷奇科夫早期的创作，也表现了浪漫主义的主题。他笔下的抒情主人公孤独而忧郁，具有二元世界的思想；诗歌里主要的形象有隐蔽的花园、河岸、远方和异域；出现了对于20世纪20年代他的小说结构来说至关重要的梦幻情节，表现了亲人的灵魂无法结合的典型的浪漫主义主题。和象征主义者的很多作品一样，克雷奇科夫的抒情诗也带有宗教色彩。譬如在《三臂人的形象……》(1910)一诗中，就揭示了人的道路是预先确定的这个主题。三臂人给人指出了三条道路：第一条是愉快之路；第二条是忧郁之路，通过幽暗的云杉丛进入小修道室；第三条是"前无古人的"神秘之路。但是，在克雷奇科夫的抒情诗具有象征意义的情节和形象中，基督教传统又是和多神教传统相互交织的。克雷奇科夫塑造了大自然听命于神秘的古代长老的形象(《在云杉林中……》，1912—1913)；老树精是克雷奇科夫塑造的众多形象之一(《老树精在峡谷中站起身来……》，1912—1913)，这个形象后来成为其散文的一个中心人物；出现了多神教中裹着包脚布——灰蒙蒙的乌云——的巫师的形象(《在远方火红的云中……》，1910，1918)。

克雷奇科夫构思的诗歌富有神话色彩。他用象征性的形象创造了融现实与神秘世界于一体的艺术空间："鹿群在雾气中吃草：/ 有人在山的转弯处 / 弯下了金黄的膝盖 / 举起银色的弯弓"(《清晨》，1910)。具有女性气质的形象——女友－朝霞或多神教中的拉达——也是象征性的。克雷奇科夫相信生物世界是一个统一体，由此可以理解他惯常使用

的那些比喻。在克雷奇科夫早期的抒情诗中，有一行含教育意义的诗句："连野兽也是我的兄弟和同名者。"(《遥远的天涯——在眼中……》)，1910—1911)后来，这成为其神话小说的原则。它也是对克雷奇科夫文本中俯拾皆是的"公牛也用红色的角/抵着乌云"、"月光落在了羽茅上……"(《树精》，1910)之类的隐喻所作的说明。

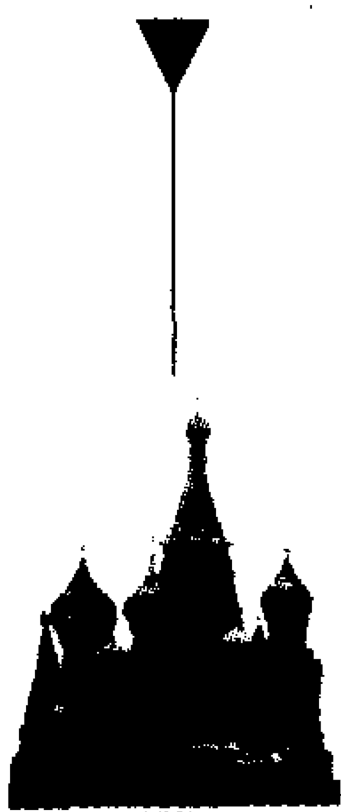
如果说对克雷奇科夫第一部诗集的反响是审慎的，那么，《隐秘的花园》的作者则已经被人们视作天才诗人了。他的诗歌在同时代现代派作家的作品中占有特殊的一席之地。20世纪20年代，评论家们认为他的创作是晚期象征主义的表现。文艺学家П.А.茹罗夫在报告《克雷奇科夫主要的神话》中初步提出，他的诗歌是第三代象征主义的代表作品。[19] 从关于第三代象征主义和晚期象征主义的修正意见中，可以看出确定在克雷奇科夫的诗学中存在后象征主义新趋势的愿望。维·伊万诺夫在《象征主义的遗训》(1910)中对有关象征主义的神话色彩和象征主义者所面临的从象征到象征意义、从把生活和艺术复杂化到使之简单化的转化等状况作了说明。[20] 茹罗夫在注意到上述内容后，对克雷奇科夫没有使用象征手法的诗歌中的大自然进行了研究。茹罗夫认为，他的诗歌自然地表现了一种新的灵魂和美学的存在。

克雷奇科夫诗学中体现了民间诗歌传统与象征主义美学某些元素的统一。民间创作的象征和世纪初现代主义者作品的相似，是由它们都是富有艺术性的记忆形式所决定的。波捷布尼亚曾经写道，"恢复词汇被遗忘的原初意义的需求"[21] 是民间诗歌中的象征形成的原因，而伊万诺夫则要人们相信，"新诗里的象征主义似乎是对术士和星相家神奇语言的最初的、模糊的回忆"[22]。在克雷奇科夫诗歌的象征里面，表现了对祖祖辈辈相传的文化的记忆，这对组诗《拉达的指环》中抒情主人公的缺失作了说明。克雷奇科夫早期的抒情诗在一定程度上是叙事性的，而其情节却是隐喻性的。比如，冬天的来临与快乐媒人的到来相联系："男人的长衣和粗呢大衣/都胡乱扔在洁白的兔皮上/一副衣裾拖到沟陇上，/而另一副拖在树木和皮袋上……"(《大车队在酒宴上唱起了歌……》，1910)关于冬天的叙述是"她把洁白的熟皮袄/放进了箱子/不过嫩绿的衬里/却落在了河边……"(《穿过春天蓝色的朦胧……》，1913)讲述了运出沉重云彩的太阳－红鬃神马的故事(《神马》1910)。有关多神教的女神、神秘的姑娘拉达和杜布拉芙娜的情节，讲的是地球和宇宙平衡关系的创造者的故事，是他们把农民的劳作比作了世界性的工程。克雷奇科夫主动使用民间创作中典型的排偶、比喻和转义等手法。在《稠李树》(1910)中，小鸟象征着姑娘，鹰是小伙子的象征，他们的关系让人联想到爱情游戏："哎呀，小鸟－姑娘：雄鹰弹无虚发!……/朋友啊，姑娘们，快躲到洁白的稠李树中。"词汇的头语重叠，诸如"真的，我不会看一眼林中的河流"、"不会烂腐，那轻盈的箭羽"(《忧伤，我的花园里的忧伤……》，1910)的动词否定以及民间诗歌的其他一些特殊用法，也促使当代诗歌语言克服了古老民间文化结构和时代脱节的现象。所以说克雷奇科夫的象征主义源于民间创作，现代主义者的标新立异和哲理性在他

的象征中与传统性结合在了一起。

与叶赛宁和施里亚叶维茨不同，克雷奇科夫没有把克柳耶夫当作自己的导师。克雷奇科夫基本上没有模仿过他，萨多夫斯基也写下了这一点。[23]茹罗夫作过一个颇为经典的评论，说克雷奇科夫诗意的语言和克柳耶夫不同，当时后者语言的神话色彩尚显不足。克柳耶夫20世纪第一个十年之初的诗歌隐喻的对象，是克雷奇科夫所陌生的鞭笞教文化。克雷奇科夫也没有克柳耶夫的那种虔诚。他是一位“安安静静”的抒情诗人，追求诗歌语言的朴实无华，避免根据“广种薄收”[24]的原则塑造形象。

克雷奇科夫还有一点与其他新农民诗人不同，即他早期的抒情诗异常清晰地表达了某些存在主义情绪，这些情绪在他20世纪20年代的创作中占有主导地位。他在1912年6月2日写给萨多夫斯基的信中说：“……我看到了，唉，我都到了何种地步——孤单啊！唉，生活灰蒙蒙的，亲爱的朋友，黑暗呐，就像扫烟囱的——假如没有歌，没有诗，那可怎么办呢？孔雀，漂亮的、炫目的孔雀，在肮脏的院子里舒展开瑰丽的孔雀屏：这才是诗。假如这只孔雀不能开屏，那可怎么办？要知道好像是一点点、一点点地开屏的呀！漂亮的孔雀将会死去，它将合上眼眸——小树林和泥土将缩成一团乱麻，直直地滚落山下……见鬼——罪孽深重者将把我们吞咽下去而不被呛住，他将痛饮一升酒，因为心满意足而在最后一抹霞光中用孔雀屏划十字，然后把醉醺醺的、卑鄙而没有用处的家伙诱惑到整个宇宙：



在你领到工资时

可别把钱寄回家！哎呀呀！”[25]

通过最后一抹霞光和罪孽深重者的情节，克雷奇科夫在20世纪头十年初就为他在20世纪20年代用现代主义手法创作的表现主义长篇小说奠定了基调，这些小说是描写被抛弃感和人的孤苦无助。在克柳耶夫关于镇压年代的长诗《伟大母亲之歌》(1929或1930)中，可以看到这一形象的另一个版本：“唉，有先见之明的天鹅被刺死了，/变成了一群乌鸦的午餐，/而恶魔用驴的尾巴在天上/驱逐星星！”可是，如果说克柳耶夫早期和后期的作品隐约流露出对俄罗斯与农民性格的复兴、对具有象征意义的城市利达、对长诗《遭遇火灾的女人》(1928)中“穿花粗布衣裳的天使”或《伟大母亲之歌》中振翅天使的希望的话，那么，克雷奇科夫的创作则指出了一条存在主义者的道路。他早期的抒情诗就已经表现了一种悲观的处世态度——克尔凯郭尔称之为亚伯拉罕的恐惧。克雷奇科夫踏上的这条路引领他感受到了荒谬世界中人的彻底的孤独，不过，这并不意味着他不能够诉诸上帝。他的作品的主题，是人的叛教行为、人的灵魂的脆弱及对恶势力可悲的屈服。这种处世态度符合Л.舍斯托夫关于存在是可悲而荒诞的学说。俄罗斯存在主义的奠基人之一舍斯托夫在1917年发表于《西徐亚人》上的文章《音乐与幻影》中，认定《伊万·伊里奇之死》、离

家出走以及对自己生活之合理性的怀疑是精神上与新农民们接近的托尔斯泰生命的存在主义本质的总结。克雷奇科夫的最后一部小说是《世界公爵》(1927),作为这本书的作者,他也产生了存在没有任何意义和善良毫无力量的想法。人与神的关系、个性与别尔嘉耶夫所定义的客观世界的关系是折磨着存在主义者的问题。毫无疑问,克雷奇科夫思想的悲剧成分受客观情况的影响,随着无产阶级社会主义的胜利而强化。[26]

如果说新农民在自己的作品里大体上塑造了花园——天堂居所这个形象,那么,克雷奇科夫还描写了春天里衰颓的花园,那是一个无所归依、令人伤感的空间,就像《死魂灵》第十一章里的罗斯:"忧愁,我的花园里的忧愁,/从林中的小路走来。"(《忧愁,我的花园里的忧愁……》,1910)"明天我将早早地死去"——这就是《在我的窗旁……》(1910)里抒情主人公的感受。关于鲍瓦的情节的结尾是主人公死了,人们忘记了他,从他的心脏里长出一株挺拔的橡树,猫头鹰在上面"以残酷的游戏取乐"和分食猎物(《鲍瓦》,1910,1918)。克雷奇科夫在色彩的运用方面非常有节制,他只以银色和蓝色装点自己的画面,金色和大红色都很少能够见到。

诗集《密林》(1918)、《家里的歌》(1923)、《神奇的客人》(1923)中的诗歌,抒情主人公的恐慌感不断加强,以往诗集的庄严沉着感让位于隐秘感。《密林》中抒情主人公的情绪具有明显的多声部特点——由希望看到自己置身于和谐的世界到感受着世界苦难的沉重负担。折中的想法是渴望找到世界秩序与忧伤和谐共处的办法。普希金曾经承认"我渴望活着,为的是思考和承受痛苦"(《哀诗》,1830)。在他之后,克雷奇科夫写下了这样的诗句:"……就让/老茧不要从手上消失,/而轻唱的歌中不再有忧伤。"(《给我的荣誉越来越亲切……》,1912)"忧伤,就像那欢乐,娇养着心灵……"《我一生都在憧憬天堂……》,1914)

克雷奇科夫的抒情诗塑造了忧郁的故乡这一形象,农村的俄罗斯被想像成世界末日降临的地方:牧人的助手的风笛即将停止吹奏,"工厂的汽笛就要鸣响"(《田野上烟雾弥漫,烟雾弥漫……》,1914)。神秘的列利、拉达、杜布拉芙娜活在克雷奇科夫的艺术世界里,在这里,出现了庸俗的日常生活和对存在彻底绝望的情节:"今天在我们村里/人们殴斗,争吵,酗酒。"(《今天在我们村里……》,1914)抒情主人公的生命在渐渐地逝去:"听吧,心儿,傍晚时听吧,/白桦树的葬歌!……"(《树林呼啸着,呼啸着,渐渐凋零……》,1914)她贫穷而朴实——"仿佛田野上一座新的山丘/没有坟墓和十字架。"(《我一生都在憧憬天堂……》)克雷奇科夫的诗和克柳耶夫、叶赛宁的抒情诗不同,没有关于未来和谐的内容,他是"世间前所未有的忧伤"(《地毯般的田地金光闪闪……》,1914)的歌手。

第一次世界大战只不过加深了诗人们,首先是克雷奇科夫和甘宁的存在主义情绪。战争启示录的幻影使甘宁的抒情诗流露出了绝望:地球成为"长着钢铁牙齿的毁灭者"和猛兽铁爪下的牺牲品(693页第30行),"人与神的面容模糊了。/混沌重新来临。别无所有"(《歌手兄弟,路上只有我们俩……》,1916),"肋骨的曾孙女们用一柄宝剑去折断另一柄,

把一具接一具的躯体拖到撒旦的磨盘上"(《下来,乘着火下来吧,天亮了!……》,1916)。

甘宁的长诗《板棚》(1917)深深地浸透着存在主义的调子。诗人道出了自己对时代的灾难性感受。长诗的主人公是一个被神所遗弃、受控于"长角者"的孤独的人。大地那么孤独和绝望:"大地的边缘陷入黑暗。"理想变为了梦幻,天堂之路竟然通往地狱,世界－庙宇原来是世界－板棚,偶像原来是恶魔。甘宁描写了一个原本对和谐抱有信心的受骗者的状态。他把个体的认识("思想的线索")看成一道界限,在这道界限之外就开始是血腥的客观世界了。处世态度中的悲剧成分表现在自然主义的形象上,这些形象不论在其他诗人还是小说家的创作中,都是时代的象征。譬如,人孤苦无助的主题是通过多个备受折磨的肉体的形象来表达的:时间是恶魔般的肉贩子,而人变成了被大卸八块的动物的身体。出现了高喊着"乌拉"的头颅、"粘有残肢断臂血污的泥泞"、悬挂在墙上的肠子和"尚有余温的尸体"的形象。古米廖夫的《迷路的电车》(1921)里的世界所展现的是这样一番景象:一个小菜店里出售的不是蔓菁,而是死人的头颅。在克柳耶夫的《死人的头颅》的梦境里,描绘了一些经营人肉、用人的肠子做的香肠和他已故友人头颅的售货亭。

新农民作家以"西徐亚人"的眼光来看待二月和十月革命:他们认为人民运动是一种自然现象,对资产阶级持怀疑主义态度,并且把革命情绪和乡土主义情绪相结合,认为几次革命是对俄罗斯的精神改造。对于所发生的一切,他们与党的观点相去甚远,可是,这并不妨碍他们和左翼社会革命党人的接近,后者曾从组织上给予文集《西徐亚人》以关照。在西徐亚团体的领袖伊万诺夫－拉祖姆尼克的文章《两个俄罗斯》(1917)中,新农民的创作和他们的思想一样,是同知识分子们的创作和思维方式相对立的。新农民们自己喜欢这种时而在对训诫的渴望中、时而在对知识分子毫不妥协的抵制上表现出来的对立。在卡尔波夫、克柳耶夫、叶赛宁和施里亚叶维茨对待知识分子,首先是对待象征主义者的态度上,并不存在一整套说教。如果说克雷奇科夫对象征主义表现了明显的兴趣,承认象征主义者都是大诗人,而对自己的评价却是初出茅庐的诗人[27],那么施里亚叶维茨则认为,克雷奇科夫的《森林中的磨坊》(1912)是给"那些空想家们"上的一课[28]。克柳耶夫在《你们答应给我们花园……》(1911)和《因此我的眼睛是蓝色的……》(1916)中描述了他想像中象征主义者－善于驱神遣鬼的诗人毒害极深的思想体系,并把它和体现着新农民本质的文化对立起来。

克柳耶夫对布洛克的民粹主义观点的影响是人所共知的。克柳耶夫的信[29]对知识分子布洛克不理解人民提出了指责,而布洛克的文章《对1907年文学的总结》,则响彻着克柳耶夫的信件里所表达的观念。在克柳耶夫对城市诗人的严格要求中表现出了他对自己诗歌的苛刻,这些诗歌,用赖斯公正的评价来说,是"为达到精神完善而作的自觉努力的成果"[30]。布洛克准备在民众面前替自己所属的整个阶层忏悔,西徐亚团体的领袖伊万诺夫－拉祖姆尼克也是这样打算的,他在文章《黑暗的俄罗斯》(1912)中写道,俄罗斯庄稼汉所做的"黑暗勾当的重负"也落在了他的身上,整个知识界"对民间的黑暗都脱不了干系"[31]。在

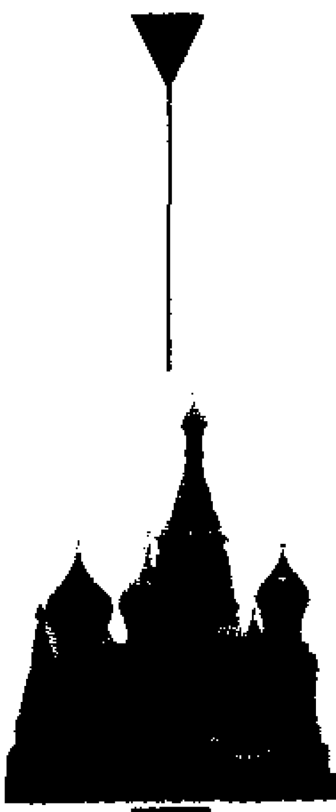
《臭虫的皮囊》(1913)中,他谴责彼得堡宗教哲学界对人民的冷漠。欧洲文明与自然世界的尖锐对立在克柳耶夫的意识中获得了宗教上的阐释: 城市文化危害极大, 因为它是恶毒的,或者说,它是没有灵魂、虚无和物质的。克柳耶夫在 1914 年给施里亚叶维茨的信中写道:“整个所谓的文明世界看起来是多么地可恨和黑暗,它还会做出什么事,还会带来怎样的十字架、怎样的痛苦啊——千万不能让美国逼近灰色羽毛般的朝霞、森林里的小礼拜堂、干草垛旁的兔子和童话般的农舍呀……”[32]

卡尔波夫的名字与世纪初文学 – 社会生活中马哈伊斯基派之类的反知识分子现象联系在一起,他因其政论著作《霞光的语声·论人民与“知识分子”》(1909)中的一些思想而被指责为马哈伊斯基派。[33] 他谴责知识阶层对人民进行精神掠夺。他渴望唤起知识阶层的乡土主义情绪,号召他们参加到农业和体力劳动中来。他给布洛克写道:“知识分子是能够和人民打成一片的”,不过要在拿起“犁”之后。[34] 在克柳耶夫写给布洛克的信中,也能发现《霞光的语声》中的那些思想,它们在诗人谢苗诺夫和杜勃罗留波夫的命运中被以不同的方式付诸实施,这两位诗人“到民间去”的举动被新农民诗人们认为是象征性的、划时代的现象。对知识阶层的严格要求、关于俄罗斯笃信宗教的平民化实质的提示也是布尔加科夫的著作的主题[35],他把脱离人民称为知识分子习气[36]。知识阶层对精神生活的怀疑主义态度在 Л.托尔斯泰身上也颇典型,杜勃罗留波夫和谢苗诺夫引起了托尔斯泰对他们的极度关注。卡尔波夫曾把一本《霞光的语声》寄给托尔斯泰。托尔斯泰的回信里包含有和作者相近的思想:“要对‘受过教育的人’说出痛苦的真理,在我们这个时代需要的是比对他们的政府说出真理时更多的勇气。在你的书里,你从当今农村的农业中所看到的伟大意义和那种广阔的未来尤其让我喜欢。”[37] 不过,如果说托尔斯泰注意到知识阶层的立场偏离了基督的戒律,如果说布尔加科夫谴责的是知识阶层的虚无主义,那么,卡尔波夫和克柳耶夫在指责知识阶层漠视人民的同时,他们自己也成了鞭笞教和革命虚无主义观点的坚持者。

把自己和理性的、富有创造性的精英对立起来的还有叶赛宁。在他看来,如果说除伊万诺夫 – 拉祖姆尼克以外的文学家都是浪漫主义者的话,那么,新农民诗人们就都是西徐亚人,他们从安德列·鲁勃廖夫的视角接受了拜占庭,并理解了科济马·因季科普洛夫的著作和老太太们的迷信。在 1917 年 6 月 24 日写给施里亚叶维茨的信中,叶赛宁要对方相信,西徐亚人和浪漫主义者的相互接近是不可能的。[38]

新农民作家的革命情绪是以鞭笞教的偏执和宗教 – 异端的虔敬为基础的。但是也应当考虑到他们的革命性具有社会原因。农民日常生活的苦难原本就大大超出了农民的忍耐力。这样,较之于其他农民诗人的诗歌,奥列申的抒情诗更进一步拓展了涅克拉索夫关于劳动者所受苦难的主题:“刈草时节我们艰辛无比,/ 简直连骨头都要折断。”(《金色的犁》,1913)“我们光着脚,赤身露体,/ 树皮的带子缠在腰间。”(《杜姆卡》,1913)“被诅咒的,令人心痛的,/ 饥饿的村庄啊!”(《黎明》,1913)“酷热正盛 。手掌上鲜血淋漓。/ 黑麦在镰刀

下面，仿佛石头。"(《农忙期》,1914)哀泣的语调和忧伤的农村俄罗斯的形象所表达的与其说是诗人形而上学的观点，毋宁说是他的公民立场。把农民生活理想化和对它批评性的认识同时存在于诗人的意识中。如果说诗歌《克瓦斯》(1913—1922)的正题是"我喜欢俄罗斯乡村屋顶上/麦秸的金色"，那么，在《金色的犁》中，回响的则是反题："树林昏暗，覆盖着凶恶的/苦闷麦秸的农舍更加昏暗。"新农民诗人感觉到自己是一群脱离实际的人，他们意识到，在现实中，他们是被社会抛弃的边缘人，像奥列申所写的一样："我们是乡土遗弃的渣滓。"(《杜姆卡》)这种矛盾的结果是，在新农民的抒情诗里出现了普加乔夫式的主题，温柔俄罗斯的形象完完全全变成了强盗俄罗斯的形象。在《我们的信心没有失却……》(1915)中，叶赛宁使社会大为震惊："不单单是虔诚的道路/能把我们带到天堂"，"请你不要在神那儿找我"。奥列申写道："我们有火红的小径，/珍藏在心间的道路。/有活跃的头脑，/荒谬至极的力量——豪放。"(696页第30行)(《金色的犁》)"长袍和隐僧修道院"不是为施里亚叶维茨的抒情主人公准备的，而他们注定要把"勇敢的头颅"架在断头台上(《歌》,1917)。对于施里亚叶维茨来说，革命是基捷日城雄浑的钟声(《我要不停地歌唱，还要不停地寻觅……》,1917)。



这些情绪也决定了新农民诗人对社会革命党观点的兴趣。社会革命党人吸引了克柳耶夫、甘宁和叶赛宁的注意力。1917年，卡尔波夫作为雷尔斯克县社会革命党的代表入选立宪会议。文集《西徐亚人》(1917—1918)中发表了《玛尔法·波萨德尼察》、《湛蓝的天空，绚丽的彩虹……》、《关于那些快乐的同志》、《同志》、《乌斯》、《如歌的召唤》、《奥特恰尔》、《红榆树下的台阶和院落……》、《风没有白白地吹……》、《夜，田野，还有云的叮当声……》、《啊，阴雨绵绵的地方……》、《给尼古拉·克柳耶夫的马群》、(《啊，斯，挥动翅膀吧……》)和叶赛宁的其他作品，克柳耶夫的《土地和铁》、《运送太阳的人之歌》、《农舍之歌》，奥列申的《小小的梨》、《饶舌的爷爷》及甘宁的《秘密的圣餐礼》、《云的马匹》。在精神上与西徐亚团体接近的卡尔波夫没有参加到《西徐亚人》中来；居住在土尔克斯坦的施里亚叶维茨也是西徐亚团体的圈外人，对马克思主义的排斥拉近了他与那些西徐亚人的距离。[39]远离各个团体和党派，虽然经历过战争却赞成和平主义的克雷奇科夫不是运动的参与者。就像伊万诺夫-拉祖姆尼克所写的那样，在西徐亚团体中，改造俄罗斯的思想和对通往天国——"世界、人民与人的自由未来"——之路的探索吸引着"新农民"们。[40]

以西徐亚人的方式接受了革命的新农民作家们起初不仅乐于证明友好平等的口号是正确的，而且愿为革命暴力辩解。在克柳耶夫的诗歌里，普遍复兴和告别罪恶的早期思想在革命年代不仅发展为古代化身为大蛇的恶魔、魔鬼变成世界的改造者的情节，而且发展成了"高贵的杀人者"的神圣的情节。卡尔波夫也是这样对待反基督——高贵的恶魔、"血腥的救世主"和领袖的："向不可救药的/异教徒水手们举起/雷电做成的/笞杖……"(《自焚者》)革命浪漫主义和宗教上的异教色彩决定了纯粹的恶向善的转变，要用形而上学来为

具体的历史状况辩白。宗教里苦难的内容被卡尔波夫重新理解为在革命之火上主动地自焚(《自焚》),或为了对俄罗斯"刻骨铭心的爱恋"而流尽满腔鲜血的愿望(《繁星密布的和暴风骤雨的……》)。抒情主人公"为孤独者和被命运抛弃者"献身的功勋在卡尔波夫的诗歌里获得了社会意义(《加冕者》)。

在所有新农民诗人革命后的创作中,宗教乐观主义让位于对现实的悲观看法,对人间天堂和叶赛宁笔下光明客人的期待被圣徒离开俄罗斯、烧结现象及长角者胜利的主题所取代。悲痛代替了革命–宗教乌托邦,成为新农民诗歌的基调。革命后卡尔波夫的命运是不幸的:为免遭迫害,他在偏僻的农村藏匿起来,不得不多年保持沉默。[41] 叶赛宁与施里亚叶维茨的毁灭似乎预告了其他人的结局:甘宁、克雷奇科夫、克柳耶夫及奥列申都被枪决。


尼古拉·克柳耶夫

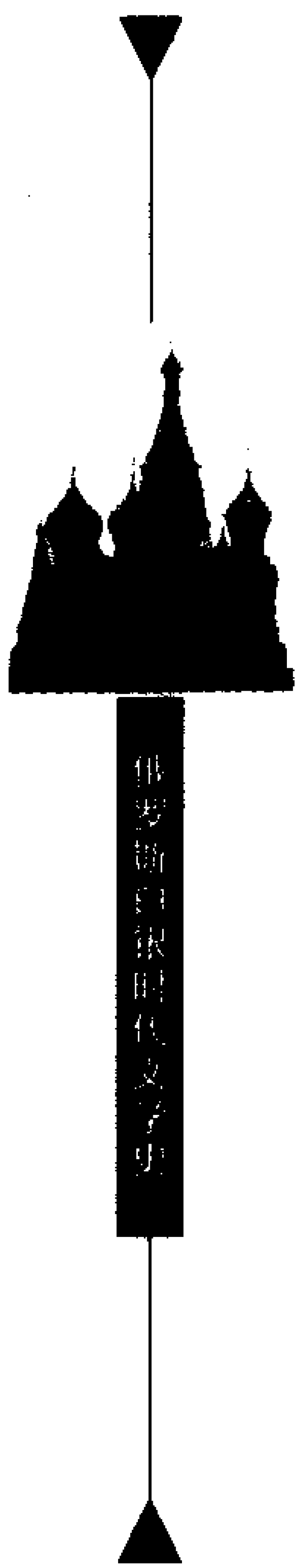
2

尼古拉·阿列克谢耶维奇·克柳耶夫生于奥洛涅茨省维捷果尔斯克县一个信仰旧教的农民家庭。他的创作独出心裁,是在俄罗斯北方旧教传统的影响下成熟起来的,那里坐落着尼康之前罗斯的宗教和文学中心——摩尔曼斯克、索洛维茨基、帕莱岛等修道院。大司祭阿瓦库姆、僧侣叶皮凡、信仰旧教的历史学家伊万·菲利波夫、反尼康的《海边答复》的作者安德列·杰尼索夫等人的著作的主题和词汇–句法特点在克柳耶夫的作品里都有体现。[42] 克柳耶夫的一生重复了阿瓦库姆和其他旧教囚徒自我牺牲的道路。他的诗还有一个精神源泉,这就是俄罗斯北部农民的创作。芬兰–乌果尔文明在克柳耶夫的形象体系中也有所表现:诗人指出自己的根基在拉普兰公国。[43]

在诗人的意识和早期创作中,还显示出异端宗教的分支——鞭笞教、阉割派[44]、殉难派基督教——的特点,不过,并不能因此而贬低其诗歌的自我价值和独立性。在一定程度上,各个流派的观点、主题和形象是被他用来创造了自己的诗歌体系的。

最初的一些作品是1904年问世的。在克柳耶夫20世纪初的抒情诗中，包含有在宗教的语境下所理解的革命的主题，这本身就证明了诗人意识的独立性和无党派性。诗人把革命理解为天国降临人间。激进分子克柳耶夫对谢苗诺夫、杜勃罗留波夫的兴趣显而易见。

克柳耶夫的文学成就在很大程度上是由他起初通过书信，而后面对面地与布洛克的相识所决定的，后者把他的诗推荐给了包括金羊毛在内的一系列出版社。象征主义向克柳耶夫展示了当时的哲学中由新基督教到新民粹主义、由诗人－善于驱神遣鬼者的绝对化到相信民众的多声部，这使诗人旧教徒的、鞭笞教徒的世界观里糅进了对诗歌中圣徒之优越性和神圣真理的认识。克柳耶夫早期的抒情诗带有说教性质，这种说教性质由于诗人与殉难派基督教徒的接触而增强。



基督教殉难派是革命情绪和宗教信仰、斗争理想和真正的基督教之悲悯的结合体。殉难，为正义之国流血牺牲是出版物《殉难派兄弟》的主旨。在布洛克的帮助下，克柳耶夫结识了基督教殉难派的一个领袖，诗人布里赫尼切夫，基督教殉难派的信仰也就暂时成了克柳耶夫的思想体系。因为激进主义而被剥夺了礼拜权力的神甫布里赫尼切夫同斯文齐茨基、弗洛连斯基、埃恩一起创建了“基督教兄弟斗争联盟”，1910年，他出版了殉难派基督徒的杂志《新地球》。显然，斯文齐茨基[45]，通往人间天国的殉难牺牲之路和违背腐烂法则的新肉体的鼓吹者，对克柳耶夫的观点产生了深刻的影响[46]。斯文齐茨基的基督教理念和为罢工运动所作的辩解及对私有制的否定联系在一起。在殉难派基督教的另一位思想家米哈伊尔（谢苗诺夫）的宗教道路上，像菲洛索福夫所写的那样，有“三种力量：旧教、东正教和内心自由的信教者”[47]发生了碰撞。旧教的主教米哈伊尔曾经担任东正教修士大司祭，1905年他宣布自己是基督教社会主义者，他是《关于真正的基督》中二十封信的作者。他阐述了基督对世界的补偿尚未实现和世界仍未得到拯救的思想，引起了梅列日科夫斯基的困惑：“补偿尚未完成的观点含糊不清。补偿没有完成，那么复活也是如此吗？要知道两者是相互关联的——缺一不可。但是关于复活，他几乎思考过。有时候觉得，殉难，不能复活而单单是殉难，对于他来说完完全全是个‘好消息’。他相信复活吗？当然相信。但这样问本身就已经很糟糕了；更糟的是，假如都像他那样对待殉难，那么，为什么还需要复活就让人弄不明白了。”[48]当“全部的希望就是背叛基督”时，梅列日科夫斯基无法接受让每个基督徒都重复殉难行为，把手脚钉在十字架上和承受无法排遣的苦难的要求。[49]

在收入克柳耶夫的诗集《松林呼啸》（1911）和《兄弟之歌》（1912）的诗中，舍己忘生的行为、拯救以及复活的主题占了绝大多数。克柳耶夫把自己的抒情诗称做在“长途漂泊的各个十字路口”收集的“婉转动听的故事”（《坟墓上小小的圣像庇佑着我……》，1908）。这句自白表现了克柳耶夫作品中世俗传统和个人经验的结合。为克柳耶夫的第一本书作序的勃留索夫并不是偶然间才注意到克柳耶夫抒情诗中内心的火焰，同时，作为其第二部著作的序言作者，斯文齐茨基也在他的诗里听到了古罗马克洛西姆斗兽场上苦难深重者和

躲在西班牙木柴垛里的兄弟们隐约可闻的歌声，他这是要人们相信，诗人是预言家，而诗人的作品，则是新的宗教启示。不过，在几部作品集中居主导地位的情绪恰恰是发自内心的对宗教的虔诚。

渴望把基督教思想和革命功勋联系起来、在新约中包括非暴力箴言在内的各种道德准则之间达成妥协，这种渴望，一方面，是为了世间的幸福这一伟大理想而采取的积极行动，另一方面，它又是传统的俄罗斯意识。不论殉难派基督徒还是克柳耶夫，都没有揭示这个主题：通过斗争和对抗而把宗教思想与舍己忘生的行为结合起来，这在19世纪60年代至19世纪70年代诗人们的创作中也是很典型的。只要回想一下拉夫罗夫的《弥赛亚的诞生》、奥加辽夫的《耶稣》、涅克拉索夫的《预言家》以及他关于库杰亚尔的寓言，当然，还有仁慈的天使召唤其建功立业的教会学校学生格利沙·杜布罗斯克罗诺夫就足够了。尽管克柳耶夫的抒情诗表现了殉难派基督徒的任务中的民主主义，但其特别之处却在于贵族式的、上流社会的神秘主义：他同自己，也同神说话。或许，可以以此来对其笔下各种形象内容丰富的隐喻进行说明，这种隐喻性证实他与神有着秘密的接触。

就像"肺结核和西伯利亚"是为格利沙预备的一样，等待克柳耶夫的抒情主人公的，是"黑暗和牢狱 / 还有铁窗里星光的闪烁"(《在九月金色布匹般的日子里……》，1910)、断头台(《我将穿上黑色的衬衫……》，1908)和死刑(《今天的天空就像一位新娘……》；《我患上了甜蜜病……》，1910)。殉难者的形象在克柳耶夫的早期抒情诗中是中性的，其中有古米廖夫喜爱的"在昏暗的远方，/ 在令人不安的忙乱中，不要忘记，/ 我在霞光中像新郎一样，/ 走上了那座断头台。"(《遗嘱》，1908)[50]

《兄弟之歌》中的几首诗富有战斗精神，动人的情感使这几首诗更接近于颂歌。克柳耶夫歌颂"驱策战车的军队"(《礼拜日我心情舒畅……》)，颂扬抒情主人公是"铠甲战士"(《草原上的篝火在飞扬……》)。

克柳耶夫继承了19世纪诗歌崇高的传统。在劫掠、顺从和做预言家这三条道路中，他选择了第三者(《啊，祖国母亲，走怎样的道路……》)，称自己是"为上帝效力的自由人"(《庄稼人》)，把兄弟们称做"世界田园的割麦人"，预言"金黄麦穗世纪"即将到来(《我们的快乐，我们的幸福……》)。他创作了关于被拯救的灵魂的形象和情节：

> 我思念天堂的百合花，
> 思念另一片土地上的岸，
> 在那河湾打盹的拂晓，
> 慵懒地游荡着一条条船。
>
> 远方的道路尚未昏暗，

亡故的游魂浮现在那里，
似想避开风暴不再流浪，
飘向陆地之洲前来休息。

(《我给你讲过上帝……》,1908)

但克柳耶夫抒情诗里有关宗教的内容并没有为基督教殉难派的思想体系所约束，他的诗歌——按照他古怪的念头——兼有殉难派的思想和鞭笞教的信仰。克柳耶夫对诗歌的认识没有局限在某种思想体系的条条框框之内，因此，在收入书内的鞭笞教的诗中，狂热的娱神诗歌《哎呀，你们这些朋友——友好的同行……》(1912)所讲述的既有关于燃烧的肉体("我们变成了早于朝霞的晚霞的肉体，/ 变成了比地上自由的乌云更加不羁的肉体")，又有关于建立在"耶稣的殉难"之上的肉体的功勋，而新酒作为殉难者的形象则被编入了《婚姻之歌》的文本中。在这首诗里，鞭笞教徒对圣子说："从表面黑暗的世间 / 消灭人——自己兄弟！"在克柳耶夫的诗中，基督教殉难派被诠释为鞭笞教。肉体崇拜的诗歌主题不仅符合教派信徒的意识形态，而且表现了诗人敏感的内心状态，在其鞭笞教徒的期望中，可以感觉到真正多愁善感的心境。



诗中介绍了教派信徒的仪式文化及其标志性的细节：用金线编织的小地毯、通宵燃烧的蜡烛等等。其中某些诗通过语调表现了鞭笞教徒狂热跳神时的癫狂。对于克柳耶夫来说，重要的是展现鞭笞派学说的独特性与原始性。他还把自己和兄弟们称做"亚当的头生子"、"基督的代言人"，把上帝和农民的劳动联系起来，把全世界的犁和为开垦"辉煌的处女地"而磨尖的禾捆的形象(《通宵蜡烛点亮了……》,1912)纳入了艺术体系之中。

复活、灵魂不朽的主题在克柳耶夫的抒情诗中与殉难的主题同样重要，而抒情主人公的使命，是打开地狱之门。但他了解恶的力量，创作了关于无处不在、使人接近地狱的魔鬼的地狱新神话。他警告说："请不要相信魔鬼长着翅膀——/ 他们像鱼一样会吐气泡"，他们很贪吃，他们这一群家伙常在"女人的小曲儿"里出现(《请不要相信魔鬼长着翅膀……》)。他无法抑制内心对不能复活的恐惧："啊，难道在棺材盖的外面 / 等待我们的是奴役和牢狱？"(《我给你讲过上帝……》,1908)。这样，和正统教派对灵魂不朽的信仰一样，和鞭笞教对肉体崇拜的期望一样，又出现了殉难派基督徒关于不朽的肉体的主题："胸口被射穿的男青年，/ 在战斗中牺牲的姊妹——/ 总是在傍晚没人的时候 / 来到你的茅舍相会。"(《你越来越神秘越来越严肃……》,1908)"我们用无辜者的骨灰 / 创造了浅蓝色的生活。"(《礼拜日我心情舒畅……》) 斯文齐茨基对违背了腐烂规律的肉体的信仰与费奥多罗夫的观点接近，后者富有哲理的箴言刊登在杂志《新酒》上。

不论费奥多罗夫还是克柳耶夫，都凝神于征服死亡的问题，诗人把《共同事业的哲学》里的主题也纳入了自己的主题之列。[51] 这既有关于人们的亲缘关系的学说，也有支配着"地

球的陨石化过程"[52]的农民劳作的广博内容,最后,还有对一般的肉体复活的信仰。但是,费奥多罗夫关于有意识操纵复活的过程和把所有已故祖先从土地的控制下解放出来,关于在调整过程中改变人的肌体与精神状态的理性的论断,是神秘论者克柳耶夫所没有的。克柳耶夫没有把神的使命偷换作人的苦难,因此,克柳耶夫的抒情诗只是从表面上反映了费奥多罗夫关于不朽的肉体从坟墓中奋起反抗的思想。圣徒不朽的干尸在民间受到深深的敬仰,以至于形成了一种神圣的社会习俗。克柳耶夫在文章《鲜艳而透明的血》(1919)里写道:"这就是现存的整具干尸——树皮鞋上的桦树皮和用海象骨雕装饰的手杖的顶端。人民……从来没有把干尸的概念和它作为坟墓里尚未腐烂的三四普特人肉的概念联系在一起。"[53]

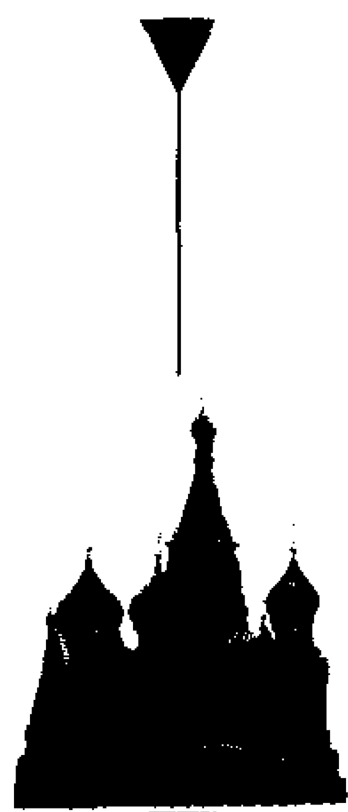
这样,就不能把克柳耶夫的创作归结为某种宗教－哲学学说。在最初的几本书里,他已经声称自己是有独立思想的人。他的《兄弟之歌》运用了一种崭新的诗歌技巧,古米廖夫注意到了这种技巧。但古米廖夫表示反对斯文齐茨基的前言,他认为,这篇前言因为体现了个别教派信徒的偏狭和信口开河而违背了教规。[54]1911年,克柳耶夫结识了格罗杰茨基、古米廖夫和阿赫玛托娃,引起了阿克梅派的注意,进入了"诗人行会的圈子,在"阿波罗"出版的《文学作品选集》(1912)上发表了《极北地区》(1912)。[55]在和阿克梅派关系密切的同时,他对殉难派兄弟的态度冷淡了下来。

如果说在《松林呼啸》和《兄弟之歌》两本书中诗人的思想表现了宗教联合的观点,那么,在诗集《森林的故事》(1913)中,克柳耶夫则已经能够自由地抒发感情,着手于广泛的主题了。《森林的故事》的诗学以民间创作的传统作为参照,但是,这里除具有民间创作典型的综合性和史诗性倾向外,还显示出克柳耶夫个性化的因素。譬如在《动听的诗歌使我失去理智》(1912)中,尽管抒情主人公被比作了叶鲁斯兰王子,但他在自己对世界的认识和个人感情方面仍然是独立的:"安静下来吧,命运的纺锤,/断了吧,思念的长线!"除传统的、民间创作中的形象外,一些个性鲜明的形象也被编进了文本:"黝黑的侏儒正躲藏起来"(《乌云就像夜晚的马群……》,"月亮是鹿的角,/乌云——狐狸的尾巴","黑暗为云杉和丘陵/编织了僧帽"(《月亮是鹿的角……》),"守旧的寒鸦身穿黑色浮萍,/系着草绳的树皮鞋,灰蓝的腰带"(《守旧的寒鸦身穿黑色浮萍……》);日常见惯的形象被新的形象取代:"小树林的金色正在消退,/苍白的空气里飘着焦糊的乳香。"(《山坡,低地,沼泽……》,1915),等等。

克柳耶夫相信自己的信仰和自己密不可宣的优越性是真实的,这在他当时最重要的创作主题——复活与灵魂不朽的主题里似乎有所体现。他希望自己有个好心情。在有关宗教仪式的散文《在他的桌旁》(1914)里,克柳耶夫描写了这样一种幻觉:上帝因他的视线也"常常投向罪孽的深渊"而原谅了他的引诱[56],说要把自己的王国送给诗人和他的兄弟们,并将拒绝戴上自己的桂冠;再往下是:"那时我扑倒在雪地上,叫喊起来。天哪,我怎能登上

你的王位，来到你所征服的世界？我怕我的灵魂会因为喜悦而死去！你怎么就毫不犹豫地爱上了我？……于是我又进入了躯体，环顾四周。当我到家时已近黄昏。”[57]这类幻觉的深度、它们的高度敏感性，以及在他20世纪20年代预言性的梦中所表现出的高度的直觉，都显示出他不仅是一个有书本知识，而且有切身体验，并从宗教角度理解生活的名副其实的神秘论者。菲利波夫把克柳耶夫和安格鲁斯·希利苏斯、圣约翰·伊斯潘斯基等神秘论者，乔治·赫伯特和约翰·伍恩等形而上学者相提并论。[58]

1914年至1916年，克柳耶夫创作了献给已故母亲的组诗《农舍之歌》，是关于灵魂不朽的，被收入了《世俗的沉思》（1916）一书中。把十五章诗联系在一起的既有母亲－保护者的形象，又有以下情节：母亲之死、安葬仪式、儿子对死者的哀泣、圣母光临死者所离开的房舍及对广大农民的帮助、克制悲痛和度过复活节、歌颂大圆面包——“农舍中的星球”。一年到头对逝者的哀悼在第九章以后被存在的喜悦自然地替代。这一章在结构上似乎与第九个荐亡日相呼应，紧跟在令人压抑的四音步抑抑扬格之后的，是令人精神振奋的四音步扬抑格[59]，它既代表着欢蹦乱跳、“热情似火的叶戈里”——战胜“命运－蛇”的象征，又代表着“幸福的礼拜时刻”的弗拉斯。诗歌表现了诗人对生死循环的看法，关于天、地和农舍中的宇宙之和谐的思想，以及他参与到了宇宙生活中的思想。



克柳耶夫认为诗歌是理解上帝的一种媒介，因此，就连儿子所经历的苦难和偿还给他的存在的喜悦也是认识上帝之真理的一种经验（“我全天都在接受你的真理的教诲”，“我整夜都在接受你的秘密教诲”）。“获救的喜悦”和教徒因“深渊和地狱之泉”遭到破坏而欢腾雀跃的情绪使死去的女人顺利完成了向圣者的转变。克制极度的悲痛和继续生活下去的主题在描写安葬的第一章就已经出现了：四个寡妇拿着大圆面包围绕火炉转圈，以便让死者“烘烤今后得以果腹的面包”。她们把灰撒到“鸡的尾部”，“好让疾病离开”。儿子、家用物什及垂头丧气的奶牛对死亡与复活的神秘感被小纺锤揭示了出来：“妈妈将在天堂里，——为小纺锤歌唱——/就像喜悦的保姆为婴孩基督歌唱。”最后包含着人民的智慧与特征的十首两行诗宛如一曲生活的颂歌。

不应该从组诗的宗教内容里寻找费奥多罗夫富有哲理的箴言的影响，这些箴言在克柳耶夫早期的抒情诗中非常引人注目。关于母亲归来的神话与费奥多罗夫的说法并无联系。在《农舍之歌》里，克柳耶夫是一个旧教徒，依据基督教保守地相信灵魂不死和天使－庇护人会对死者施以帮助。光临明亮小房间的母亲是一位“没有肉体的女客”，她是一个圣徒，陪伴她的有“古怪的圣徒”和“持洗礼时用的圣杯、头顶上有鸽子在飞翔”的伊万。

组诗里广阔的世界是多维的，这是农舍、小教堂和宇宙。教堂是天上的世界的形象，里面的陈设被比作全世界的、《圣经》上的秩序，建筑式样有着象征意义：二十四级台阶是“一天的清晨”，大箱子是“古怪的法沃尔”，而“圆木做的筐子——是鲸的肚腹，/在那里，约拿因二指画十字而获救”。克柳耶夫这样写道，他在旧约的情节上添加了旧教的内容。“农舍

的天堂"里的上座与"漂亮的房间"——用以表现富足主题的天堂——是相互关联的。大雁把母亲的灵魂带到了一个地方,"那里,在红色的房子里有柞木的桌子/盛着飞沫般羹汤的钵已经端走,桌子是白色的"。后来,叶赛宁关于天堂的神话,也出现了有关富足的同一主题。譬如,在《八重赞美诗》(1917)中,俄罗斯部族聚集在天堂的餐桌旁,有人给斟上了香气四溢的家酿啤酒。而在《玛丽娅的钥匙》(1918)里,出现了世界的餐桌这个形象,所有民族都围拢在周围,给每个人都盛上了一勺香气四溢的家酿啤酒。母亲光顾之后,连农舍里都呈现出富足的景象:"明天一早,硼砂里将满是钓竿,/花楸里将出现胚珠,而枣红马将欢快无比。"大自然富足、肥沃的主题也体现在人民的形象中:红色沃洛克村里的人们都"很标致",姑娘们是"小天鹅","小伙子们像蜂蜜",而部族的生生不息通过有人为之切割大圆面包的小玛莎的形象表现了出来。

农民的世界是一个生机勃勃的有机体,其形象具有隐喻性,运动动词使农舍的世界具有了多维性和不可破解的隐秘性:"农舍轻松地叹了一口气","火炉孤孤单单的",瓦罐在跟铁的支架"低语",屏风在"呢喃","冬天吃掉了干草垛的一侧","一群人在一个阴暗的角落低声交谈起来",等等。隐喻[60]成为用来表现克柳耶夫关于宇宙和农舍现实相统一思想的基本手段。譬如:"晚霞是一位镀金工匠,/他贸然跑进农舍:带来一件法衣。"隐喻里包含着拿大自然的生命和农民的劳作来做比喻的观点:"仿佛鳊鱼捕饵,渔船捕捉着/光的琥珀般的细尖。"做梦的情节是现实和想像空间之间的媒介:儿子梦见母亲——女主人回来了,"祖父打起盹来","木盆在睡觉",出现了"渡鸟－梦幻"的形象。后来,用梦来写诗的方法在克雷奇科夫的神话小说里也有了重要意义。组诗的形象性与其说是以书面文化为基础,毋宁说是以诞生于农民意识中的幻想为基础的。"字字句句"在克雷耶夫看来不过是"森林里多枝节的粗木块",不可能用它们绣出"理想的花纹",他把"占卜术"编进了"太阳般灿烂的诗"中。为得到"理想的花纹",他使用了诸如"把我的男性的母亲放在了卧榻上"、"请赶紧唤醒猫即懒汉"等不合常规的词法。格罗杰茨基注意到组诗的形象具有"近似于神话的高度的象征",《农舍之歌》的创作手法使得他把克柳耶夫称做"天生的象征主义者"、"阅历和身体都小一号的俄罗斯的梅特林克"[61]。对"日常生活和肉体"的阐释证明了克柳耶夫是一位后象征主义时代的诗人。阿克梅主义者完全有理由把克柳耶夫看成是和他们志趣相投的诗人。把物质世界理想化,是新农民创作的总体特点。

抒情诗《世俗的沉思》也是一部荐亡诗。它是为世界大战的蒙难者而作的,俄罗斯所经受的鲜血的洗礼被诗人置于《圣经》的上下文中去加以理解,而诗本身则被认为是赞美诗。诗集里抒情诗的中心主题还是死亡与复活、圣徒对死者灵魂的关注。在《追荐亡灵时的哭诉》中,克柳耶夫编造了一个虚构的情节,是关于在"日出前的"城门处获得了肉体躯壳的"死去士兵的魂灵"。天兵们和天使长米哈伊尔把"致命的恐惧"从这些灵魂里驱逐了出去;他们用自己血迹斑斑的躯体捍卫着由先知阿瓦库姆主持的"追荐祈祷";他们被送到了"极

尽安乐的天堂”，在那里，新建的农舍上覆盖着柏树做成的木板，耕地无偿地属于私人所有。《世俗的沉思》中还收入了组诗《外奥涅加歌集》，其中展示了农民家庭世俗的日常生活方式。[62]

在克柳耶夫的意识里，农民的世界等同于俄罗斯的形象。在他的诗里面，俄罗斯是与女性的本质结合在一起的：她要么是“目光威严的妻子”，要么是“母亲”，要么是心爱的女人(《如□的眼眸般寒冷的黑暗……》)，这对于俄罗斯的哲学思想和包括民间诗歌在内的诗歌来说都是司空见惯的。但是，在俄罗斯这个概念中最为关键的，还是诗人认为它既是现实的，又是想像中的，既是属于民族的，又是属于全世界的这样一个空间。20世纪最初十年的中期，白色的印度作为俄罗斯的概念出现在他的作品中，在那里，经索洛夫卡到西藏的道路从“农舍的心脏”穿过(《白色的印度》)。一位叫伊帕特或涅尼拉的人的皮袄是俄罗斯人的世界性的象征：他的衣裾使人联想到布哈拉，他的胸襟让人联想到撒哈拉，在他的低语中能听到“星光流淌的尼罗河汩汩的流水声”，“垫肩”让人想起克什米尔和西藏，“在东方的羊皮里/祭坛上的光散发着温暖”。这一整部复调音乐被克柳耶夫称为“贵宾席上的印度”(《皮袄从贮藏室里爬了出来……》)。印度不是一个地理形象，它是神圣的。克柳耶夫曾经写道：“我们的印度，神秘的晚餐，/像贵宾席上的祭樽一样鸣响。”(《火炉上的浪潮醉了，很响亮……》)



白银时代的作家对历史的认识不仅是横向的，而且也是纵向的；勃留索夫、梅列日科夫斯基、阿姆菲加特罗夫的历史观假定现代文明是与各种古老文明联系在一起，赫列勃尼科夫、廖里赫、布宁、古米廖夫都转向了基督教之前的文明[63]，写过俄罗斯的全人类体验的既有布洛克，也有别雷，俄罗斯作为《圣经》里的空间出现在列米卓夫的作品中。在克柳耶夫看来，俄罗斯是宗教历史上的王冠和新的世界文明的发祥地，就像印度是印欧文明的源头一样。克柳耶夫的构想是白银时代俄罗斯人的思想所固有的。俄罗斯是“第一块处女地”，东方和西方将在那里交会，别雷在沃尔菲利宣读的一份纪念亚历山大·布洛克的报告中这样说道。[64]后者也认定俄罗斯人是“最后的亚利安人”[65]。对于别雷来说重要的是，根据施腊德尔的理论，“最最古老的亚利安部落散居在俄罗斯南部，后来，有两支印欧部落分别迁到了不同的地方——西方和东方”[66]。于是，在传统的俄罗斯意识中，印度便与尘世的天堂结合在了一起，不论《印度王国纪事》——一位捍卫印度国王约翰之东正教信仰的人士的信函，在约翰的王国里，停有圣徒福马的干尸——还是关于赞美上帝的人民的故事《慢性子的故事》，这些俄罗斯中世纪的乌托邦都把印度当作了理想的、尚未被人们认识的土地。

克柳耶夫把革命理解为“复活的圣宴”[67]，他相信俄罗斯扮演着救世主的角色。1918年，他在《西徐亚人》上发表了《运送太阳的人之歌》，其中写道：

中国、欧洲、北方和南方
相逢在宫殿像女友跳环舞一样，
以便把深渊和穹隆联结在一起。
俄罗斯是母亲，拯救者是上帝。

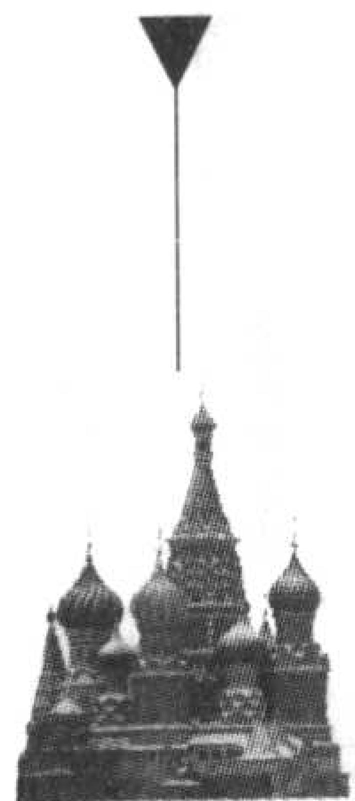
革命像神秘的、礼仪性的教堂仪式一样降临了：在“大地中心的三株火红的橡树”上共有三枚橡实——太阳：浅蓝色的、孔雀般斑斓和红彤彤的；红彤彤的太阳将在众目睽睽之下在“悲伤和痛苦的世界”的上方升起。所有这一切都被视为一种对天下施以宽容的举动：不仅人民－基督，就是那些走出“地狱洞穴”的恶魔－兄弟也将享受到阳光。

克柳耶夫革命后的诗歌反映了诗人的革命－神秘主义情绪。在克柳耶夫的乌托邦里出现了现实的主人公，其中列宁被想像成一个旧教徒的形象：“列宁怀有旧教徒的灵魂，/修道院长在法令里大声召唤，/他仿佛在‘沿海居民的回答’里寻找/崩溃的源头。”(《列宁怀有旧教徒的灵魂……》，1918)但是不久后，革命浪漫主义就被自欺的情节所替代，而且，在与莱蒙托夫的《飞船》同名的诗里，他已经表明他意识到了自己既不需要斯莫尔尼宫，也不需要“红彤彤的士兵”。他把自己的诗和杰米扬·别德内应革命之需所作的诗作了对比：“在图书柜台前，别德内·杰米扬/红艳艳地笑着，喘不过气来……”克柳耶夫命途多舛，1923 年被捕后囚禁了不长时间，但是在 1934 年再次入狱，并被流放到西伯利亚的卡尔巴舍夫市，之后被转到托木斯克，1937 年投入托木斯克监狱后被枪决。从 20 世纪 20 年代下半期开始，克柳耶夫基本上就是在进行“书桌写作”，一些文本在 1934 年被捕时被没收。流放期间完成的作品下落不明。

克柳耶夫在风格方面的探索，在 20 世纪二三十年代他描写革命后俄罗斯的诗歌中取得了进展。时代悲剧性的体验对诗人的世界观产生了影响，这不可能不在其作品的诗学中表现出来。他的风格日臻完美，形象的精巧性和世界观的明确性相结合，隐喻性、象征意义和艺术上的质朴、形象的透明及具体性相结合。应当同意赖斯的看法，他认为克留耶夫的主要贡献，在于“把中世纪的圣像画术贯彻到了语言艺术中”，“克柳耶夫和圣像画家们一样，把世俗世界的千姿百态变成了丝毫没有丧失其鲜明真实性的符号和象征”[68]。

3

谢尔盖·亚历山德罗维奇·叶赛宁出生于梁赞省康斯坦丁诺沃村的一个农民家庭，毕业于四年制小学和师范学校，20 世纪第一个十年初期与苏里科夫小组的作家们关系密切，1913 年至 1915 年就读于沙尼亚夫斯基大学历史哲学部。叶赛宁早期的抒情主人公是准备为了神圣的真理而建功立业的浪漫主义者、富有道德感的马克思主义者，或许，俄罗斯




谢尔盖·叶赛宁

诗歌方面的知识对此产生了影响。叶赛宁关于诗人的概念是传统的：诗人是与盲从的大众相对立的预言家。在《诗人》(1910—1912)这首诗里，他塑造了具有浪漫主义二元世界意识的诗人－受难者、住在顶楼的居民的形象。布洛克在其能使人联想到涅克拉索夫之城市诗歌的组诗《城市》(1904—1908)里就已经塑造过这类形象了。叶赛宁早期的手抄作品集名为《病中沉思》,是由1911至1912年创作的十五首诗组成的，这些诗的内容浪漫,描述了陷入忧郁中的诗人的孤独。叶赛宁塑造的诗人形象的内心世界暂时还不够完整,但诗中却有着莱蒙托夫式的语气。

创作上的独立性的获得伴随着诗人在世界观方面的探索、理性的尝试以及与克柳耶夫的结识，后者作品中形而上学的内容和隐喻的诗学使叶赛宁感到亲切。叶赛宁以宗教传统为依托,在俄语诗歌里寻找自己的位置。他和克柳耶夫一样,也出身于信徒家庭,盲人、朝圣者关于天堂、米科尔、神秘的城市的宗教歌曲的内容,熟知《圣经》和宗教诗歌的外祖父Ф.А.季托夫所讲的故事,在他的创作里均有反映。年轻的叶赛宁对神启的渴望来源于《圣经》——他把《圣经》理想化了,既接受了思维和形象的世界性,又接受了形而上学和救世主降临学说的观点。

但叶赛宁不是教徒。在他的意识里,获得内心宁静的愿望和不安定感交织在一起。他的诗并不像我们在克柳耶夫作品中所注意到的那样突出宗教理性,恰恰是抒情的"我"起着组织叶赛宁诗歌的内容和艺术体系的作用。

叶赛宁在20世纪头十年的中期创作的抒情诗充斥着来源于东正教的形象。譬如,白桦与蜡烛相结合(《已经是傍晚 露珠……》,1910),松鸡呼唤人们去做彻夜祈祷(《春汛用烟雾……》,1910),流浪的盲人歌手的精神文化和农民日常生活里的文化构成了一个世界(《流浪的盲人歌手》,1910)。谢尔盖·叶赛宁1914年的诗歌的主旋律是美满,而风景的隐喻则是与福音书里的形象结合在一起的。在《融化的黏土干涸了……》中,风"温和的火红色驴驹"的形象使人联想到了基督的漫游："有人身穿太阳的原色粗呢大衣,/骑着火红的驴驹前行。"在《我闻到了神的亡灵节的气息……》(1914)中,大自然是基督的化身："在枝叶纷披如串珠的/松树、云杉和白桦间,/在花冠下,针的指环中,/我仿佛看到了耶稣",耶稣叫抒情主人公到密林里去,"就像唤他进入天国"。

叶赛宁早期的风景抒情诗常见的情节——钟声齐鸣，它赋予大自然以庙宇的特点——是与钟声结合在一起的。他的诗里出现了和克柳耶夫的诗句“松林呼啸”相似的形象：“森林用它镀金般的针叶，/ 给天穹佩戴了无数花环”(《泥泞地和沼泽茫茫无边……》，1914)[*1]，“柳树——温顺的女修道士，/ 长久而清晰地敲打着那钟”(《我热爱的地方！心儿梦到了你……》，1914)，“在黑麦丁当作响的垄沟里”(《我将戴着法冠出发，我是谦恭的僧人……》，1914)。风景的形象获得了弥撒的特点，把叶赛宁富有诗意的思维中典型的泛心论也保留了下来。风景是活生生的存在之物，布洛克把它和“土地的气泡”相对，称做“木质的机体”[69]。

叶赛宁笔下的风景具有双重空间性，这在新农民诗人的风景抒情诗里是固定不变的。他们对政治现实、“观点的混乱”[70]和先锋派的经验在空间上的毫无根据秋毫无犯，他们创造了兼有神圣世界和有机世界的二元空间。

因此，诗人在树林里出生的情节是标志性的：“伴随着歌声，我在草做的被子中降生。/ 春天的朝霞给我裹上彩虹襁褓。”(《母亲披着金梅草在树林里漫步……》，1912)值得注意的是，树林里的小孩这个情节也出现在确实是在马林果树丛里出生的克雷奇科夫的抒情诗里。在叶赛宁那里，大自然庙宇般的宁静与抒情主人公内心的温柔是相互联系的：“宁静和力量在心里安睡。”(《傍晚炊烟袅袅，猫在梁上打盹……》，1912)他承认在他的“心灵的上方有一盏神灯，/ 而耶稣在心里”，他就像一位“仿佛草原上的燕子一般”在为上帝歌唱的香客(《我是一贫如洗的流浪汉》，1915)这样，就找到了一个表明了诗人的内心想法并传达出他与树林世界的相似之处的词汇。诗人 – 燕子、诗人 – 小鸟饱含着对上帝的爱。似乎是为了配合“把燕子窝放在阳光下加热促其成熟是有罪的”[*2]这句谚语，克柳耶夫在《为谢尔盖·叶赛宁而哭》(1926)中写道：“我像塑造燕子的窝一样，塑造了你可爱的心灵。”但克柳耶夫还写道，叶赛宁从“抢劫者的小道”离开了他。肉体的天性向抒情主人公传达了多神教欢腾雀跃的状况。在那“珍珠般的露珠 / 闪烁着鲜红的光辉”(《天鹅》，1913)，所有泥土和草木的汁液都在流淌的世界里，抒情主人公是一群“热情奔放、喧闹不朽的人中间的一员”(《外婆的童话》，1913)。叶赛宁笔下的“我”的内心矛盾在其直到《黑影人》的创作中始终没有发生过变化。

在东正教的主题中，叶赛宁仅仅是个抒情诗人。在其诗歌的宗教形象里，没有克柳耶夫诗歌的抽象的智慧，取而代之的是感性。因此，在描写复活节时，强调了对内心喜悦的关注，而三位一体首先是主人公抒发感情时的语境；在近似于赞美诗的诗歌《阵阵的风没有撒向密林……》(1914)中，居主导地位的是感性因素——领悟到自己的爱情和自己对“怀抱

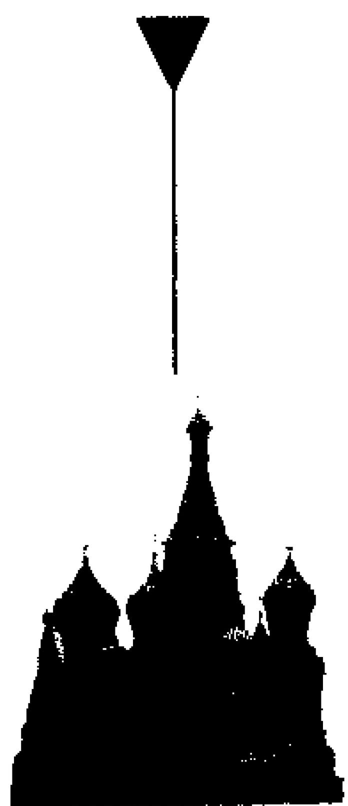
---

*1. 《叶赛宁诗歌精选》，顾蕴璞译，北岳文艺出版社，2000，40页。——译者注

*2. 为使上下文更加明确，这里采用直译，即“拔苗助长”之意。——译者注

圣子、/人所钟爱的圣母"的哀悼。

小小的情节赋予了叶赛宁的抒情诗以叙事诗的特点。在诗人的宗教诗歌里也表现了叙事诗的因素。譬如,在《上帝去审问陷入爱情的人们……》(1914)里,就描写了没有被人认出来的上帝与看他可怜而施舍给他钱的老爷爷的相遇。收入诗集《亡灵节》的诗歌《米科拉》(1913—1914),其题材既符合宗教诗歌的传统,又合乎圣徒题材的特点,描写了"上帝的一位温柔的侍者"在俄罗斯的漫游。[71] 他以流浪的盲人歌手的身份来到了农民的世界:脚蹬树皮鞋,肩挎背囊;他遵照神的意志,为俄罗斯边远地带农民的"微不足道的安适"而祈祷;他把上帝的恩惠——"成熟的黑麦"分发给东正教徒,像圣母用饱结果实的黑麦喂鸽子一样,用黍喂养树林里的动物。麦穗是表明作品主旨的形象,是人民的生活得以恢复、"生活腾飞"的象征。叶赛宁的想法非常乐观,《米科拉》的结尾是对庄稼人为纪念圣徒而进行的劳动的描写。



霍达谢维奇认为叶赛宁是一位利用了基督教神话形象的诗人 – 半多神教信徒。[72] 但是,不论抒情主人公的性格,还是东正教的形象(后者表现了叶赛宁的思想、他关于俄罗斯是"神的垂青者"的概念),都说明基督教的历史并没有被诗人从功利的角度加以理解,也不仅仅是其诗歌创作方法的组成部分。甚至连诗歌《在农舍里》(1914)所提及的农民的日常生活和日常生活中使用的发面盆、松软的烤饼和鸡蛋壳、犁、轭等等,都使农民的宇宙具体了起来。而被刻意提及的具体实物是这样一些器具,关于它们,曼德尔施塔姆曾经写道:"是周围世界的拟人化,是其渐渐微薄的、目的论的热量的温暖。"[73] 他认为由物体向器具 – 象征物的这种转化是希腊化时代的传统,认为"可以把俄罗斯语言之希腊化时代的本质与其生活性等同起来"[74]。叶赛宁的诗证实了曼德尔施塔姆认为俄语是与实用目的相对立的思想。他的那些形象是一种肉欲,表达了新农民诗人特有的感受:他们把日常生活当成了被喻为世界秩序的微观宇宙。此外,在叶赛宁对农村秩序的理解中,还表现了《圣经》的传统:虔敬的约夫之所以富裕,是由上帝的意志决定的,而旧约和新约中那些神圣的真理在平日时常显现,在日常生活中得到了验证。

诗人世界观的主导思想表现在"接受"这个词上:他和托尔斯泰一样,认为世界是现实的。在他对待俄罗斯的态度中并不存在理性,而是怀有莱蒙托夫式的"奇异的爱"。在组诗《罗斯》((1914)里,俄罗斯这个"故乡"既是"温柔的",又是纵酒狂饮的,既是迷人的,又是毫无诗意的。诗人接受了它本质上所具有的一切,不过,根据俄罗斯的存在主义传统,他也指出了其现实的、可悲的主旨:"你那短暂的欢乐是多么幸福。"

*　　*　　*

1913 年,叶赛宁在仔细阅读福音书的时候,就像他对友人潘菲洛夫承认的那样,发现了很多对他来说全新的东西。他早期的宗教观点中,已经表现出了异教色彩。在叶赛宁对

待基督的态度上，可以发现托尔斯泰式的怀疑。从他 1913 年写给潘菲洛夫的信件可以得出结论，他信奉基督，把基督当作一个被赋予了人的英明头脑的天才，当作一个高尚的灵魂和以仁爱待人的榜样来信仰——仅此而已。他承认："但我并不像别人那样信仰他。"[75] 叶赛宁认为，基督"并没有揭示生活的目的"，只不过指出了应该怎样活着，但"这么做能得到什么，谁也不清楚"[76]。他自己得出了结论：生活的真谛在于全世界的联合，要"万众一心"[77]。齐心协力的信念使诗人避免了革命年代的极端行为。当时，他已经在谈论对被压迫者和受苦受难者、罪犯和品行端正者的爱了；当时，他已经不能接受流血了。另一方面，齐心协力的观念又使叶赛宁觉得自己是个非决定论者：既不是农民，也不是基督徒。为了让自己相信世界是统一的，他在 20 世纪头十年对人和基督的共同点作了总结："人们啊，瞧瞧自己吧，从你们自己中就不能出现一些基督吗？你们就不能成为基督吗？难道尽管满怀希望，但我还是不能够成为基督吗？难道你也一样"，他问潘菲洛夫，"不会走向十字架，如我对你的了解，为了他人的幸福而死吗？"[78]

在叶赛宁的意识里，他所钟爱的基督形象首先是同殉难、自我牺牲精神和苦难结合在一起的。在宗教诗歌《阵阵的风没有撒向密林……》(1914)中，基督是一位漫游者，这个形象让百姓感到亲近。叶赛宁塑造的基督形象与丘特切夫的一个有名的形象近似，即"天上的沙皇身着仆人的装束，/ 走遍了你这故乡的土地，/ 并赐予祝福"。诗人对耶稣的态度中流露出了怜悯的感情。叶赛宁把承受苦难的耶稣与大自然视为同一，把耶稣的创伤比作花楸丛(《静静地走在缨络林中的悬崖边……》，1914)。他在疲惫不堪的祈祷者身上看到了"温柔的救世主的忧郁"(《这是我的方向吗，我的方向……》，1914)。后来，在《乐土》(1918)中，这种感情以反抗铁石心肠的万军之主和不愿把基督的苦难当作对人类罪孽的补偿的形式表现了出来。

身处莫斯科的环境中，理想主义者叶赛宁想到，当耶稣再次降临世上之后，还是因为不能够唤醒人们沉睡的灵魂而将再一次死去。他在给潘菲洛夫的信中提到过这一点，他的《阵阵的风没有撒向密林……》里也提到过这一点。叶赛宁内心的道德反抗情绪愈高涨，他诗歌里抒情主人公就越是积极地宣布自己不单单是漫游者，而且还是流浪汉。在叛逆的"我将戴着法冠出发，我是谦恭的僧人 / 或头发浅黄的无赖汉"里受到青睐的仍然是无赖汉，甚至在和谐的大自然的形象中也显示了无赖汉的特点："黎明用一只多露凉爽的手 / 碰翻朝霞的浆果。"(《我将戴着法冠出发，我是谦恭的僧人……》，1914)

从诗歌《我们的信心没有失却……》(1915)可以看出，尽管作为东正教徒，他的歌颂和赞美都神圣至极，但他还是很容易陷入矛盾："不单单是虔诚的道路 / 能把我们带到天堂。"叶赛宁指出了他选择的通往天堂的新的道路——隐蔽室、"锁链的金属声"的道路。有那么几年，在叶赛宁的抒情诗里出现了被他赋予浪漫主义色彩的自由流民的代表人物——玛尔法·波萨德尼察、拉辛、普加乔夫、瓦希卡·布斯拉耶夫、戴镣铐的人和苦役犯。抒情主人公自己记得，"罗斯孤立于偏远的摩尔多瓦与楚德，/ 恐惧对于她来说算不得什么"，"戴镣

锈的人"、"杀人犯和小偷"艰难地行走在罗斯的道路上。他宣称自己是他们中的一员:"但是连我也会杀人/伴着秋天的呼啸声","我将被人们牵着颈上的绳索,/去爱上寂寞"(《在长着黄色荨麻的地方……》,1915)。叶赛宁抒情诗的这些情节与别雷的《灰烬》中的内容相近似,而且,或许就是受了这本书的启发,在书中,诗人把自己视为一个一无所有的漫游者、逃亡的囚犯和农村里"不幸的人"[79]。

如果说在意识到了自己注定要失败的普加乔夫们演唱的纤夫之歌里所表现出的诗人的恐惧使格里尼奥夫感到震惊的话,那么,在叶赛宁描写反抗的那些情节中则发出了海盗们欢快的无政府主义之声,这既符合他所赋予自由流民的浪漫主义色彩,又符合他的性格特点。罗赞诺夫为叶赛宁记录下了一段广为人知的自白:"对宗教的怀疑早早地就降临到了我的身上。童年时我发生过一些急剧的转变:先是祷告时期,然后是非同寻常的顽皮阶段,以至发展到了渴望侮辱和咒骂神灵的地步。后来,在我的创作中,也经历了那样一些阶段:即便您把第一部书里的心境比作'变容'也可以。"[80] 诗人–燕子彬彬有礼,对神充满敬仰,像普希金一样渴望内心的宁静,诗人–无赖汉表现了俄罗斯人意识里的最高纲领主义。



但早期有关苦役犯和强盗俄罗斯的浪漫主义情节,和抒情主人公–无赖汉的形象一样,无论如何也不能与现实中残暴的行为和阶级报复的思想本身联系在一起。叶赛宁和克柳耶夫不同,他后来不可能为这一思想真正的、与文学形象相去甚远的执行者——革命战士进行辩解。

1916 年初,叶赛宁的首部诗集《亡灵节》问世,对诗人早期的基捷日情结的特点作了总结。1916 年初,他同克柳耶夫在叶丽扎维塔·费奥多罗夫娜大公爵夫人军医院和大公爵夫人故居发表了三次演说。7 月 22 日,叶赛宁在皇村军医院为皇后亚历山大·费奥多罗夫娜朗诵了自己的《罗斯》(1914)。但克柳耶夫和伊万诺夫–拉祖姆尼克都劝阻叶赛宁要与宫廷保持距离。斯维亚托波尔克–米尔斯基推测,克柳耶夫和伊万诺夫–拉祖姆尼克对叶赛宁的心理不可避免地产生了绝对的影响:他们俩不论谁,都是"具有坚定的思想信念、不会怀疑什么和不知疲倦的人。叶赛宁应该很容易地就屈服于他们了"[81]。像叶赛宁在诗歌《啊,缪斯,我温和的朋友……》(1917—1918)中所写的那样,"温柔的圣徒克柳耶夫/把我们抱在怀中","拉祖姆尼克的面容/在雾中若星辰为我们歌唱"。在 1917 年 6 月 24 日写给施里亚叶维茨的信中,叶赛宁对伊万诺夫–拉祖姆尼克做出了这样的评价:"他性格深沉而坚毅,思维富有洞察力,因而,作为谢尔盖·叶赛宁,我本人在他那儿既能够得到放松,又能看清楚自己,还能为自己激动不已。"[82] 叶赛宁浪漫地迷上了社会革命党人,但却自发地接受了二月革命和十月革命。他以艺术家的秉性对现实做出了解释。他的革命性比那些党派——不论社会革命党人还是布尔什维克党——的观点都深刻得多,马克思主义对于他来说是陌生的。相对于农民的神秘主义和把俄罗斯作为负有《圣经》中行星使命的国度

的认识来说，他的立场是左倾的。在这个意义上，叶赛宁－西徐亚人既是斯拉夫主义者，也是西方主义者。

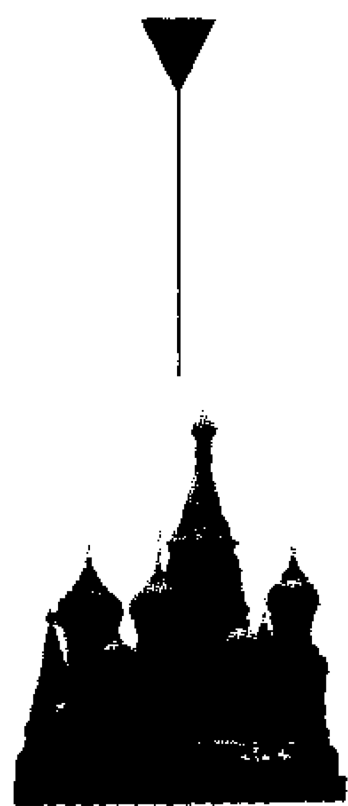
俄罗斯侨民阅读了叶赛宁 1916 年至 1918 年创作的小型乌托邦史诗，把它们视为关于庄稼汉的宗教启示录。莫丘利斯基在 1923 年 9 月 3 日巴黎《环节》报第 31 期上发表的文章《庄稼汉的小牲口槽——论叶赛宁的创作》中，把《奥特恰尔》和《如歌的召唤 》中的世界观的概念解释为关于俄罗斯－拿撒勒、关于上帝选中子民的预言——能显圣的长着宽颧骨的庄稼汉，正是他在大老粗的小牲口槽里为耶稣接生。在小型宗教－革命史诗《同志》、《如歌的召唤》、《奥特恰尔》、《八重赞美诗》、《降临》、《变容节》、《乡村日课经》、《乐土》、《约旦河上的鸽子》、《天上的鼓手》和《潘托克拉托尔》中，都表示俄罗斯是被预先指定为人间天堂的神选中的国度。在这些史诗中，二月革命被解释为庄稼汉－旧教徒——与《圣经》中牧师相近似的遍布世界的猎人——的革命。在叶赛宁那个时期的抒情诗里，农民和上帝、先知平等相处。在《田野上空的朝霞——就像红色的板墙……》(1917)中，一位农民对耶稣就像对待孙子一样："你好啊，小孙孙！""你好，光明！""去农舍坐坐吧。""那么爷爷在家吗？"

叶赛宁认为革命是基督关于爱的学说的体现。如在《如歌的召唤》中所说的，"我们来到世界不是为了残杀破坏，/ 而是为了友爱和信赖！"叶赛宁避免使用"革命"一词，讲述了伴随着基督——光明的客人——现身世界同时发生的变革。在布洛克的《十二个》之前，叶赛宁关于婴儿耶稣的长诗《同志》就已经完成，婴儿耶稣和起义者们一起冒着枪林弹雨行进，并在"为了自由，为了平等，为了劳动"的战斗中牺牲。巴赫拉赫确信，革命把叶赛宁吸进了"自己具有向心力的漩涡中"，他从耶稣之死中发现了为了革命而扼杀信仰的主题。[83] 维亚兹·扎瓦利申，战后一代侨居国外的文艺学家，把叶赛宁的宗教信仰与革命对立起来，做出了另一种解读："在史诗《十二个》中，布洛克以基督的名义祝福革命；在史诗《同志》里，叶赛宁……要证实的是，对基督的信仰遭到了革命的猛烈射击。"[84]

1916 年，怀孕的新俄罗斯的肚腹便便、产下马驹的天空和降生的小马驹俄罗斯－拿撒勒等形象在叶赛宁的头脑里成熟起来。终于，在《变容节》中，出现了令人瞠目结舌的诗行："云彩在吠叫，/ 金黄牙齿的群峰在怒号……/ 我歌唱和呼唤：/ 上帝，生个牛犊吧！"在这似乎是明显亵渎神灵的诗句中，很大程度上显示了农民日常生活的体验、把天空和乌云与家畜家禽联系在一起的民间创作的传统，或许还有从克柳耶夫那儿所了解的普济主义。叶赛宁诗歌里关于光明的客人用以灌满日常生活的牛奶的内容也有象征意义。不论神秘的形象性，还是《圣经》里的人物与情节，不论信手拈来的《圣经》引文，还是各章中用祈祷文体写就的诗行，以及其根源可以追溯到被叶赛宁视为标志性作品的《伊戈尔远征记》的自由诗的运用，都与小型史诗神秘的内容及其《第三约言》的主题相符。

抒情诗人叶赛宁的诗学表现了通过一系列形象的隐喻所表达的联想与使用原意的语

言的综合。叶赛宁诗歌的句法结构符合抒情诗的体裁，一句话安排在一至两行。格鲁济诺夫曾引用过叶赛宁的经典的说法："句子从一行向另一行的移动我最初是在莱蒙托夫那里注意到的。我喜欢诗句自然的流动。我喜欢句子与诗行的重合。"[85] 以元音和响音作为语音图的基础也符合抒情诗的体裁。隐喻性和文本中方言词句的使用与体裁的严格规则并不矛盾，彼得罗夫斯卡娅在体裁中发现了宗教传统，有了这种传统，所有事物都被以自己的名字相称，避免了暗示和犹豫。[86] 这种宗教上的准确性对叶赛宁诗句里颜色的形象性也产生了影响。他的颜色和圣像画的颜色一样，具体、清晰而鲜明。叶赛宁对布洛克和他本人的诗歌里颜色的见解颇为典型："甚至其形象的色彩本身似乎也被思想所融化，被反思所分解了。我从自己最初发表的诗歌起，就开始用纯净、鲜明的色调写作了。"[87] 与宗教的规定性相符合的，既有韵律结构被明显打乱的分解诗行的缺失，又有古典韵脚。



小型史诗的创作手法成为叶赛宁意象主义成长的土壤。"朝霞熊熊燃烧，烟雾升腾，/ 刻着花纹的窗户上挂着血红的窗帘"(《傍晚炊烟袅袅，猫在梁上打盹……》，1912)或"在那轻巧的、金子做的吊灯上，/ 天堂的烛火开始摇荡"(《罗斯》，1914)之类的形象在叶赛宁早期的抒情诗里也很突出和鲜明，并不亚于先锋派。可是到了 1917 年，叶赛宁的风格中出现了新的倾向，这种倾向在舍尔舍涅维奇属于未来主义阵营的阶段及其在意象主义时期所写的著作中找到了自己的理论依据。故弄玄虚、矫揉造作的形象，形象的刻意雕琢，出其不意的逻辑联系，生动的表现力，对以损害直觉为代价来塑造形象过程中的逻辑的兴趣，形象的完整性和独立自在的价值以及意象主义诗学的其他特点，在叶赛宁的作品里也都能够找到。

在叶赛宁的意象主义中，和在他的所有诗歌中一样，较多地表现了被他称做神秘的仿造的方法。在《玛丽娅的钥匙》里，有对具有两种观点、两种传闻及中世纪书面文学和民间创作典型的双重感受的时代的注脚。这些注脚说明叶赛宁认为诗人传达宇宙的二元世界性的能力是塑造形象的基础。他使动词在解决这个问题方面起了举足轻重的作用。特别需要指出的是，舍尔舍涅维奇也曾经从上古时代寻找过第一位意象主义者，并且认定索罗门就是。不过他倾向于把创作当作算术，同时对艺术的实质抱有怀疑态度，而艺术的实质恰恰吸引着叶赛宁的注意力。

叶赛宁的宇宙主义思想以及作为其结果的二元世界既来源于农民对宇宙的认识，来源于农民像对待父辈的家园一样对待天堂的态度，又来源于《圣经》的传统，在极其微小的程度上也来源于象征主义，尽管叶赛宁正是从安德列·别雷的《科季卡·拉塔耶娃》的体裁中发现了真正的二元世界。在关于《科季卡·拉塔耶娃》的评论文章《父亲的词汇》(1918)中，他提到了"诗歌创作中的譬喻，这种譬喻实质上表现了他本人早期和后期在风格上的探索：我们打起了嘴仗，'就像水里的鱼一样，竭力去咬落在冰面上的月亮，但在冰下面咬着咬着却发现上面什么也没有，那黄色的东西看上去近在咫尺，却升了起来，愈升愈高'"[88]。通过这个形象，他表达了自己对同布洛克谈话中的一个词的理解："作品的形象：抓、咬。一群江

鳕看到了月亮在冰上的影子，就从下面咬紧冰，吮吸，吮啊吮，可月亮却逃到了天上。一条江鳕跃出水面去够月亮。"[89] 在寻找能把天和地连接在一起的词汇时，叶赛宁引用了克柳耶夫，几乎逐字引用了他的原话："在寂静的河湾，我们为和音支起了一张网。"而且诗歌语言——叶赛宁这样认为——具有自我繁殖的能力，它会像雏鸟一样，从自己的心灵里破壳而出："……词汇是宝贵的——是刚刚被顶破壳的鸡蛋。"[90] 在《乡村日课经》(1918)里，叶赛宁提到了伊兹拉米斯基尔("我宣布了 / 你的两个罗斯的 / 重新诞生。/ 她给你 / 生了儿子……/ 起名叫——/ 伊兹拉米斯基尔")。在 1921 年写给伊万诺夫－拉祖姆尼克的信中，他对这个概念进行了解释：神秘的仿造，双重视野。所引用的那些譬喻证明，叶赛宁创造了关于词汇的新神话。

叶赛宁 20 世纪 20 年代的诗歌标志着他不仅公开脱离了克柳耶夫"流派"，而且也背离了自己 20 世纪最初十年的价值观。在这些诗里，宗教－哲学主题越来越少，诗歌揭示了仅仅具有宗教直觉的诗人的内心世界，并且首先引起了"感情的春汛"——抒情主人公"我"的隐秘的心绪。表现俄罗斯命运的作品已经失去了神秘的乌托邦色彩，是对革命后人民的悲剧充满感情的反应。克柳耶夫在 20 世纪 20 年代指责叶赛宁的背叛是有根据的。叶赛宁在俄罗斯诗坛取得自己的一席之地后，就愈加成为一名抒情诗人，其创作中对俄罗斯命运形而上学的、庄严深沉的思索让位给了自传性质的"小说"。

* * *

新农民作家的创作活动在 20 世纪 30 年代大镇压时期渐渐地停止了，它构成了苏维埃时期文学的一种非主流的、秘密的潮流。随后几年禁止出版他们的作品是一种政治的和非宗教的惩罚举动。只有叶赛宁的诗歌例外。在经历了长久的忘却之后，20 世纪 90 年代初，新农民作家的创作又出现在学术用语中。他们对形而上学的体验和在文体方面的发现仍然没有被当代的文艺作品所接受。但是农民的悲剧命运和乡村世界的主题不同程度地在被评论界称为乡村作家的小说家和诗人的作品里重现。为公平起见，应当指出，在很大程度上，这里指的是 20 世纪 20 年代的新农民的创作：首先，在拉斯普京的作品里，就能看出克雷奇科夫散文的明显痕迹，情节和形象系列方面的相似之处也是显而易见的。

注释：

1. 这里借用了利沃夫－罗加切夫斯基的术语，他把 20 世纪的农民诗人与柯尔卓夫、苏里科夫、德洛任等自学成才的诗人相比较。参见：利沃夫－罗加切夫斯基，《新俄罗斯诗歌：田野和城郊的诗人》，莫斯科，1919。在当代，米哈伊洛夫的著作《新农民诗歌的发展道路》(列宁格勒，1990)对这个术语给予肯定。

2. 伊万诺夫－拉祖姆尼克，《两个俄罗斯》，《西徐亚人》，1918，第 2 期，228 页。

3. 文中的艺术文本引自以下版本:《克柳耶夫作品:两卷本》,司徒卢威与菲利波夫主编,慕尼黑,1969;《克柳耶夫歌词》,苏博金与科斯京整理、作序并注释,彼得罗扎沃茨克,1990;《克雷奇科夫诗歌》,苏博金整理,莫斯科,1991;《谢尔盖·叶赛宁的诗与生活 诗歌,1910-1925》,舒布尼科娃-古谢娃主编并作序,柯舍奇金、苏博金、舒布尼科娃-古谢娃、尤索夫整理并注释,莫斯科,1995;《卡尔波夫·火焰·俄罗斯方舟·来自深处》,库尼亚耶夫整理并作序,莫斯科,1991;《甘宁·诗歌,史诗,长篇小说》,库尼亚耶夫兄弟编、作序及注释,阿尔汉格尔斯克,1991;《克柳耶夫、克雷奇科夫、奥列申选集》,茹拉夫廖夫编、作序及注释,莫斯科,1990。

4. 尼科,《"新农民诗人"的末世论愿望与布尔什维克革命》,第四届世界会议:布尔什维克革命的宗教背景,哈洛加特,1990年7月21—26日。

5. 尼采,《扎拉图斯特拉如是说》,安东诺夫斯基译,莫斯科,1990,211页。

6. 《大司祭阿瓦库姆言行录》,《手写作品选集》,莫斯科,1969,626页。

7. 梅列日科夫斯基,《托尔斯泰与陀思妥耶夫斯基》,《梅列日科夫斯基全集》,二十四卷本,莫斯科,1914,第10卷,160页。

8. 1911年,梅列日科夫斯基曾试图发表这部长篇小说。参见:波利瓦诺夫,《卡尔波夫》,《俄罗斯作家1800—1917:传记词典》,莫斯科,1992,第2卷,498页。

9. 卡尔波夫,《火焰》,《最后的歌谣:叶赛宁周围的诗人所写的散文》,莫斯科,1998,159页。

10. 卡尔波夫,《火焰》,《最后的歌谣:叶赛宁散文》,莫斯科,1998,98页。

11. 伊兹梅洛夫1914年1月1日信件,普希金之家俄罗斯文学研究所,全宗号115,目录号1,存储单元141。

12. 卡尔波夫,《在太阳上方》,俄罗斯国家文学艺术档案馆,全宗号1368,目录号1,存储单元10—15。

13. 布洛克,《火焰》(《试论皮缅·卡尔波夫的著作〈火焰——从农民的生活和信仰中升腾〉》),《日报》,1913年10月28日;《布洛克文集》,八卷本,列宁格勒,1962,第5卷,485页。

14. 《1910年12月13—17日、1911年2月13日布尔加科夫致别雷的信件》,《新世界》,1989,第10期,238—239页。

15. 俄罗斯国家文学艺术档案馆,全宗号419,目录号1,存储单元481。

16. 同上。

17. 格拉斯,《俄罗斯各教派》,《上帝的人》(Chlesten),莱比锡,1905;《白鸽》(Skopzen),莱比锡,1909。参见:菲洛索福夫,《俄罗斯宗教分化运动研究》,菲洛索福夫,《长明灯:有关教会-宗教问题文集》,莫斯科,1912。

18. 同上,91页。

19. 同上。菲洛索福夫指出格拉斯所阐述的俄罗斯鞭笞教起源的四种基本理论:起源于西方的基督教,斯拉夫-芬兰的多神教,具有俄罗斯特色的基督教,最后还有波果米耳派的学说。格拉斯倾向于后一种理论,认为弥赛亚说是俄罗斯鞭笞教的源头。但卡尔波夫的小说却被菲洛索福夫视为对俄罗斯人民的宗教探索的诽谤。(菲洛索福夫,《谵语》,《言论报》,1913年10月14日)

20. 茹罗夫,《克雷奇科夫主要的神化·1929年的报告》,俄罗斯国家文学艺术档案馆,全宗号2862,目录号1,存储单元6。研究新农民作家创作的当代学者尼科也认为克雷奇科夫是一位象征主义诗人。参见:尼科,《注定失败的歌谣》,《克雷奇科夫诗集》,尼科编,巴黎,1985,8—9页。

21. "此前,象征主义把生活和艺术都复杂化了。从现在起,如果它注定如此——它将使之变得更简单。从前那些象征是零乱而分散的,就像星散的钻石(抒情诗的优势正是产生于此);从现在起,具有象征意义的作品将像用整块石头刻成的象征物一样。从前是'象征',从现在起将是象征意义。"(维·伊万诺夫,《象征主义的遗训》,《阿波罗》,1910,5—6期,《维·伊万诺夫文集》,布鲁塞尔,1974,第2卷,602页)

22. 在阐释这一思想时，波捷布尼亚指出了象征与被象征物体的相似之处："绣球花之所以成为少女的象征，与少女被称做红颜有着相同的道理。根据火——光的基本词义相同的原理：少女，是美丽的绣球花。"（波捷布尼亚，《关于斯拉夫民间诗歌中的某些象征》，波捷布尼亚，《美学与诗学》，莫斯科，1976，222页）

23. 维·伊万诺夫，《象征主义的遗训》，《维·伊万诺夫文集》，第2卷，593页。

24. 《克雷奇科夫1912年6月2日致Б.萨多夫斯基的信》，参见：松采娃，《最后的列利：谢尔盖·克雷奇科夫的生活与创作》，莫斯科，1993，27页。

25. 《克雷奇科夫1912年6月2日致萨多夫斯基的信》，俄罗斯国家文学艺术档案馆，全宗号464，目录号1，存储单元69。指斯托丽莎的诗歌"过于"华丽。

26. 同上。

27. 关于存在主义思想与无产阶级社会主义思想的相互关系，参见：别尔嘉耶夫，《不平等的哲学》，莫斯科，1990，176—202页。

28. 《茹罗夫札记》，俄罗斯国家文学艺术档案馆，全宗号2862，目录号2862，卷宗1，存储单元23，64页。

29. 《施里亚叶维茨1914年6月1日致波尔夏科夫的信》，尼科，《根据其未发表之作所描绘的施里亚叶维茨肖像》，《苏俄世界札记》，1985，第26卷(3—4)，432页。

30. 《克柳耶夫致布洛克的信》，阿扎多夫斯基作序、提供资料及注释，《亚历山大·布洛克——新资料与研究成果》，五卷集，第4卷；《文学遗产》，第92卷，莫斯科，1987，427—523页。

31. 赖斯，《尼古拉·克柳耶夫》，《克柳耶夫文集》，两卷集，慕尼黑，1969，第2卷，59页。

32. 伊万诺夫－拉祖姆尼克，《黑暗的俄罗斯》，伊万诺夫－拉祖姆尼克，《遗言·论文化传统：1912—1913年文集》，彼得格勒，1922，75页。

33. 戈登·麦克威，《尼古拉·克柳耶夫：部分生平资料》，《克柳耶夫文集》，两卷集，慕尼黑，1969，第1卷，190页。

34. 在《在太阳上方》中，卡尔波夫描述了与列宁的首次会面，后者也指责他是马哈伊斯基派（俄罗斯国家文学艺术档案馆，全宗号1368，目录号1，存储单元10，105页），不排除故弄玄虚的可能。在《在太阳上方》中，还记述了梅列日科夫斯基对卡尔波夫的著作《霞光的语声》的反应："'您的可怕的书'……里有以下对话：'应当和人民一起前进。'我说。'可如果……人民是野兽呢？''就是说，您——与人民为敌？''我不知道。但是您呢，您打算拿这些"人民的敌人"怎么办？''用胜利来向敌人复仇。人民不是野蛮人。'"(存储单元11，121页)

35. 《布洛克文集》，八卷集，莫斯科，1963，第8卷，601页。

36. 布尔加科夫，《俄罗斯革命中的人神宗教》，《俄罗斯思想》，1908，第3期；布尔加科夫，《两个城市：对社会理想之本质的研究》，莫斯科，1911，第2卷，128—166页。

37. "在这里发生作用的还有一种新的力量——知识分子习气——人生际遇和对我们祖国的诅咒，使我长期脱离乡土的虚无主义的诱惑。我几乎未进行任何斗争，自然而然地失去了宗教信仰，变成了兼具褒贬意味的'知识分子'：知识修养本来就是与虚无主义结合在一起的。"（布尔加科夫，《自传札记》，巴黎，1991，27页）

38. 《托尔斯泰作品全集》，莫斯科，1955，第80卷，205页。

39. 《谢尔盖·叶赛宁的诗与生活：信札·文献》，莫斯科，1995，70页。

40. "起伏的叫喊声和'口号'等，某种东西开始使我感到恶心，但我期待着开口说话的不是仅仅重视卡尔·马克思的工厂的罗斯，而是乡村、农业的罗斯，很早我就把自己的爱献给了她，因为她才有蓬勃的力量。"（摘自施里亚叶维茨1917年3月31日致波尔夏科夫的信件，尼科，《根据其未发表之作所描绘的施里亚叶维茨肖像》，434页。）

41. 伊万诺夫－拉祖姆尼克，《火的考验》，《西徐亚人》，1917，第1期，304页。

42. 参见部分发表的卡尔波夫写给鲁德涅夫的信件（维舍斯拉夫采娃档案）：松采娃，《基捷日的孔雀》，《散文：文

献，事实，表述》，莫斯科，1992。文中所涉及的诗歌载卡尔波夫的《俄罗斯方舟》，莫斯科，1922。

43. 萨韦利耶夫，《尼古拉·克柳耶夫的精神探索与他在 1910—1930 年代的创作遗产》，文科副博士论文摘要，莫斯科，1999，7—8 页。

44. 马尔科娃，《在俄罗斯北部文学艺术语境下尼古拉·克柳耶夫的创作》，彼得罗查沃德斯克，1997。

45. 关于克柳耶夫早期诗歌中的鞭笞教与阉割派的主题参见：埃特肯特，《鞭笞教徒》，莫斯科，1998，292—303 页。

46. 关于斯文齐茨基参见：松采娃，《基捷日的孔雀》中《殉难派基督教》一章，46—78 页。

47. 关于殉难派基督教思想体系与费奥多罗夫学说的联系参见：谢苗诺夫，《俄罗斯"底层的"诗人：尼古拉·克柳耶夫作品的宗教－哲学主题》，《尼古拉·克柳耶夫：研究成果与资料》，莫斯科，1997，21—53 页。

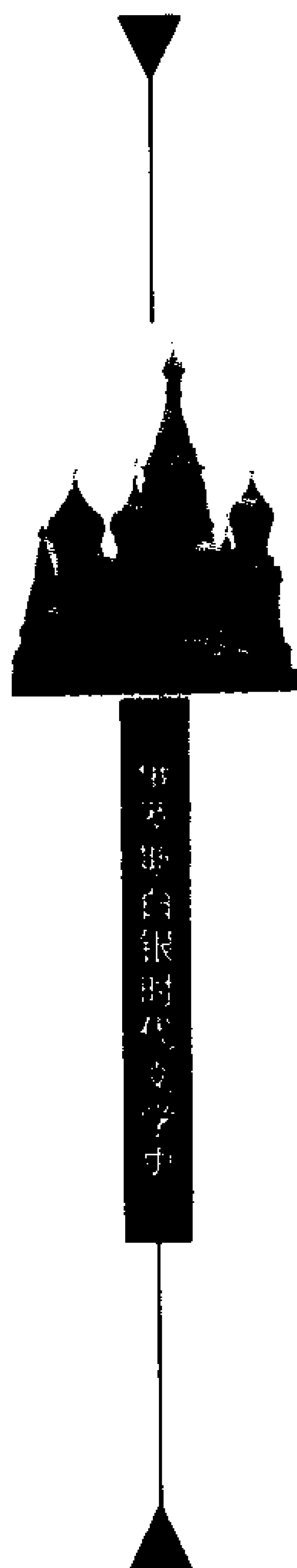
48. 菲洛索福夫，《旧教与东正教》，菲洛索福夫，《不灭的神灯》，17 页。

49. 梅列日科夫斯基，《尘世的基督》，梅列日科夫斯基，《过去和未来：1910—1914 年日记》，彼得格勒，1915，163 页。

50. 同上，164 页。

51. "非常喜爱并时常诵读克柳耶夫的一句诗：'我将像新郎一样迎着朝霞走上断头台。'"（卢克尼茨基，《与安娜·阿赫玛托娃的几次会面》，两卷集，巴黎，1991，第 1 卷，188 页）

52. 有关费奥多罗夫《共同事业的哲学》对克柳耶夫创作的影响的论述，参见：菲利波夫，《尼古拉·克柳耶夫：生平资料》，《克柳耶夫文集》，第 2 卷，5—182 页；谢苗诺娃，《俄罗斯"底层的"诗人》，21—53 页。



53. 《费奥多罗夫文集》，莫斯科，1982，377 页。

54. 《克柳耶夫文集》，第 2 卷，365 页。

55. 古米廖夫，《关于俄罗斯诗歌的信札》，莫斯科，1990，136—137 页。

56. 参见：阿扎多夫斯基，《克柳耶夫与"诗人车间"》，《文学问题》，1987，第 4 期。

57. 显然，罪孽的主题对于思考复活问题的诗人来说有着重要意义。1913 年下半年，他对米罗留波夫阐述了关于人必然要认识到罪孽的思想，指出，连"古代的圣徒都去过妓院"，为的是不仅仅通过爱，还要通过罪孽来接近死去的人们。他写道："不，即便我是圣徒，也不必害怕罪孽，这样就不会像狐狸落入陷阱一样陷入谎言之中……"（《尼古拉·克柳耶夫不同时期信札》，苏博金序及注释，《尼古拉·克柳耶夫——研究成果与资料》，207 页）

58. 《克柳耶夫文集》，第 2 卷，357—358 页。

59. 赖斯，《尼古拉·克柳耶夫》，《克柳耶夫文集》，第 2 卷，84 页。

60. "对《农舍之歌》韵律的分析使组诗诗学的研究者列奇科得出结论：在具有不同韵律环节的分布中，可能保留了演唱送殡哀歌的程序，一部分送殡哀歌是在出殡前演唱的，而另一部分（荐亡哀歌）则是在出殡后演唱的。"这里指的是，克柳耶夫对抑扬抑格的偏爱意味着他的一种创新，因为抑扬抑格就是在 1925—1936 年风行起来的（列奇科，《克柳耶夫组诗〈农舍之歌〉的诗学》，文科副博士论文摘要，克拉斯诺亚尔斯克，1999，8—9 页）。

61. 在 344 行诗句中，有 271 个一般的隐喻，而在所有的隐喻中，有 180 个隐喻词组。见：列奇科，《作品指南》，12 页。

62. 《高加索词语》，《尼古拉·克柳耶夫不同时期信札》，217 页。

63. 马尔科娃，《在俄罗斯北部文学艺术语境下尼古拉·克柳耶夫的创作》，112—132 页。书中对《外奥涅加歌集》的诗学进行了研究。

64. 参见：波格莫洛夫，《20 世纪初的俄罗斯文学与通灵术》，莫斯科，1999。

65. 《追忆亚历山大·布洛克：安德列·别雷，伊万诺夫－拉祖姆尼克，施坦因贝格》，托木斯克，1996，39 页。

66. 《布洛克文集》，第 7 卷，318 页。

67. 《追忆亚历山大·布洛克》，39 页。

68. 克柳耶夫，《红马》，《克柳耶夫文集》，第 2 卷，360 页。

69. 同上，101 页。

70. 1905 年 5 月 23 日致伊万诺夫的信，《布洛克文集》，第 8 卷，125 页。

71. 利夫希茨，《一只半眼睛的射手》，莫斯科，1989，330 页。

72. 如斯戈罗霍达夫所说的一样，把"亡灵节"和"米科拉"这两个词连接起来，恰好是在叶赛宁创作中起着举足轻重作用的尼科拉－拉杜尼茨基修道院的名称。参见：斯戈罗霍达夫，《历史－文化语境下叶赛宁的早期创作——文科副博士论文摘要》，莫斯科，1995，15 页。

73. 霍达谢维奇，《叶赛宁》，《谢尔盖·叶赛宁的诗与生活：同时代人的回忆》，莫斯科，1995，188—206 页。

74. 曼德尔施塔姆，《论词的本质》，《曼德尔施塔姆文集》，四卷集，莫斯科，1991，第 2 卷，253 页。

75. 同上，246 页。

76. 《谢尔盖·叶赛宁的诗与生活：信札·文献》，28 页。

77. 同上，28 页。

78. 同上，30 页。

79. 同上。

80. 参见：什韦佐夫，《安德列·别雷与谢尔盖·叶赛宁——论十月革命后最初几年他们创作上的相互关系》，莫斯科，1988，422 页。

81. 罗赞诺夫，《回忆谢尔盖·叶赛宁》，《同时代人回忆叶赛宁》，两卷集，莫斯科，1986，第 1 卷，442 页；斯维亚托波尔科－米尔斯基，《叶赛宁》，《俄罗斯意志》，1926，第 5 期，75—80 页；《俄罗斯侨民论叶赛宁》，两卷集，第 2 卷，舒布尼科娃－古谢娃作序、编排及注释，莫斯科，1993，63 页。

82. 《谢尔盖·叶赛宁的诗歌与生活·信札·文献》，71 页。

83. 巴赫拉赫，《叶赛宁·诗歌与长诗集》，《日报》，1922 年 12 月 24 日；《俄罗斯侨民论叶赛宁》，第 2 卷，32 页。

84. 扎瓦利申，《谢尔盖·叶赛宁的创作》，《叶赛宁作品选》，勒根斯堡，1946，第 1 卷，7—17 页；《俄罗斯侨民论叶赛宁》，第 2 卷，107 页。

85. 格鲁济诺夫，《叶赛宁谈文学与艺术》，《谢尔盖·叶赛宁的诗与生活：同时代人的回忆》，259 页。

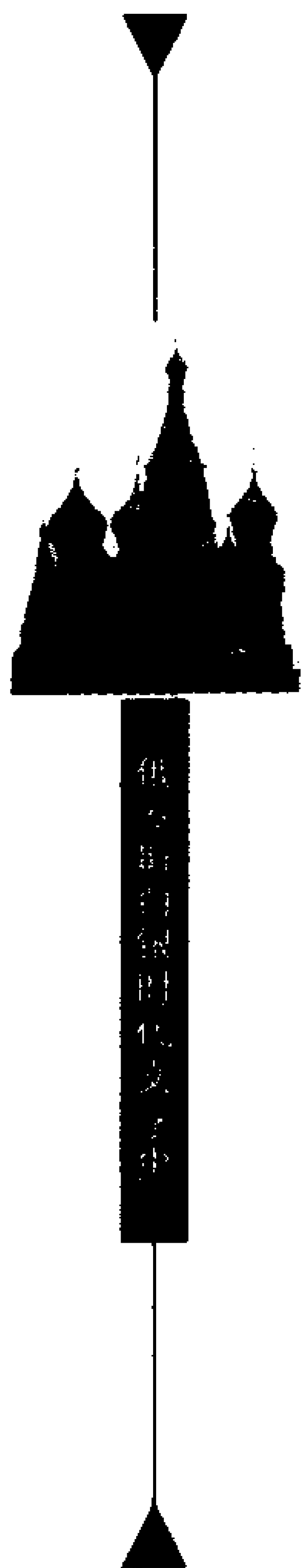
86. 彼得罗夫斯卡娅，《叶赛宁·诗歌与长诗集》，《前夜·文学副刊》，1922 年 11 月 19 日，10—11 页；《俄罗斯侨民论叶赛宁》，第 2 卷，25 页。

87. 尼基京，《叶赛宁》，《同时代人回忆叶赛宁》，第 2 卷，143 页。

88. 《叶赛宁的诗与生活：1912—1925 年的长诗、1915—1925 年的散文》，莫斯科，1995，254 页。

89. 《布洛克文集》，第 7 卷，314 页。

90. 同上，313 页。



结束语

◎凯尔德士 著 谷羽 译

现在，当我们给予20世纪以美学总结的时候，本书所研究的这一时期的真正意义就显得更加清晰了。这一时期包含了许多不同的思想倾向和艺术方向（或者是它们的前驱），它们都注定了将继续生存：从社会集体主义到存在主义的世界观，从现实主义到极端左倾的艺术形式。每种倾向都以不同的方式反映出对于综合的追求，其中包括对于往昔与现代创作经验的综合。

比如，有一种相当具有说服力的观点强调20世纪先锋艺术与历史遗产、与“经典范例”存在深刻的内在联系，这些遗产和范例“会经受各种各样的审视思考，经历意想不到的阐释——然后总能成为最新文学的组成部分”[1]。（类似观点的提出与固有的观点形成了对立，原有的观点认为，摆脱传统是先锋主义本质性的重要特征。[2]）从这样的角度思考，以独特的方式模拟文学未来的白银时代创作经验尤其具有代表性。其中既有索洛古勃在荒诞派文学方面的早期探索，也有安德列·别雷的探求发现，包括在“意识流”领域的开拓（《彼得堡》），使现实主义经典的传统逐步接近先锋派艺术；既有赫列布尼科夫未来主义的实验，是他把自己的新神话学派的内容扎根于古代语言形象思维的土壤之中，也有安年斯基的戏剧，是他把“古希腊传统的象征与现代的艺术手法”[3]相结合。当然，这一艺术文化还有许

多其他的现象都重现了那种新的因素与传统因素的综合，对于此后的现代派文学运动的发展这将成为典型的特征。

现实主义新的形式也显现出综合的倾向。这表现在“永恒的”思考与“现实的”、实体的、有历史具体范畴的思考之间决定性的彼此接近（对此以上有所论及），摆脱传统的详细描绘，摆脱不惜笔墨的详尽叙述，其出路或者是追求思想的变化，或者是趋向较为浓缩的概括，往往运用象征手法重塑现实，使得主观因素更加活跃。从 20 世纪世界文学的角度着眼，世纪之交在俄罗斯由契诃夫开始所形成的现实主义正属于这种类型。

就这样，19 世纪末 20 世纪初的俄罗斯文学发展进程，在现实主义与新现实主义的交界处，就出现了这种现象：不仅具体的、特定历史时期的文学兴趣，而且相当宽泛的、历史类型学的观念，全都带有过渡的性质（比如说，在某种程度上安德列耶夫、列米卓夫、扎伊采夫的创作都可以被视为例证）。因为跟这种过渡性相关联的问题，已经远远超出了民族文学创作的经验，成了世界各国文学艺术语言的一个标志。

白银时代的遗产，对于俄罗斯文学艺术更加长远的发展道路来说，自然具有特殊的意义。这里所说的既指俄罗斯国内的文学，也包括俄罗斯侨民文学（下面还会讲到侨民文学的第一次浪潮）。与此同时“20 世纪俄罗斯文学”这一学术概念作为一个整体进入祖国当代学术领域还是不久之前的事情，因此引起了广泛的关注，各方面积极地交换意见。在结束语中我们提到这个“插曲”，从某种程度上来说超出了题材的范围（当然，同时对题材范畴也有所拓展）。

众所周知，由于新制度所奉行的阶级意识形态不可调和论，从 1917 年之后，对于祖国文学的整体认识日趋衰微，这种不可调和论还在不同程度上影响到我们所有的文学史。白银时代成了最受轻蔑的前夫之子，至于侨民文学那就更不在话下了。如果说在最初一段时间相互对立的流派还有机会让人们感觉到它们的存在，那么在相当长的岁月里把侨民文学视为不可调和的敌人则成了占有统治地位的观点。

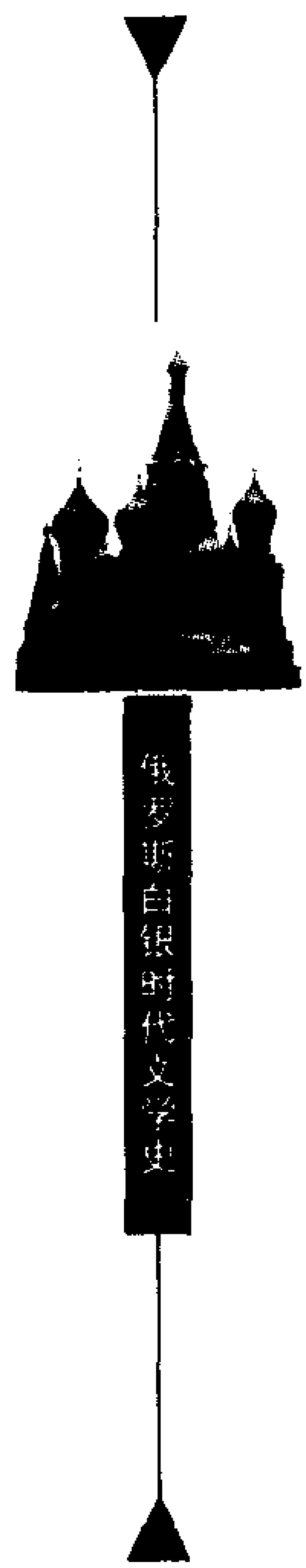
从另一方面来说，还在俄罗斯文学分裂成两条河流最初的源头，在侨民文学那一极对于这种戏剧性的进程就抱定了一种立场——要自救共存必须靠自身真正的创作力。然而这种思想在国内要得到肯定与支持决非易事。“我完全不能理解那些高傲不屈、白雪一样纯洁的侨民作家，他们对在那边生活、呼吸、日趋成熟的作家，竟不加分别地统统给予污蔑。”1926 年库普林写道（虽然在那个时期他本人也强烈敌视苏维埃制度），他指出，应当像对待俄罗斯经典那样，使得“此方”（国内）与“彼方”（国外）相互接近。他反对“红色书报审查机关的例行审查”，主张接受“国外文学艺术”的优秀作品。[4]

就在 1926 年同一年，伦敦出版了米尔斯基（斯维亚托波尔克－米尔斯基）的著作《当代俄罗斯文学（1881—1925）》（英语版），书中谴责了对于俄罗斯文学的“政治偏见”：“有许多怀有苏维埃情绪的俄罗斯人准备剥夺布宁伟大作家的称号，理由是他站在白军一边；同

样，许多侨民又反对高尔基享有伟大作家的称号，因为他支持列宁。对于未来的俄罗斯文明来说，万幸的是在苏维埃的栅墙两边，都有一些人不囿于'国内战争的成见'，而且这些人的数量正逐渐增加。"[5]

"国内战争"持续了很久。在以后很长的岁月里，让人们记住"国内外两方面"俄罗斯文学生命力具有亲缘关系的首先是不断的流亡。令人敬重的俄罗斯侨民批评家魏德列毫不含糊地写道："什么是 20 世纪的俄罗斯文学，对于这个问题，无论是国外的侨民，还是苏联国内，都不能单独做出回答。"[6]

究竟是什么力量使这两条河流相互接近，又是什么力量使它们彼此疏离呢?



另一位在俄罗斯侨民界著名的批评家尼•叶•安德列耶夫写道："由于侨居生存的特殊条件，侨民文学活动始于'政治先于一切'，出于政治上的防卫和政治上进行自我辩解的立场(我们不妨补充一点：从政治角度进行揭露——本章撰写者注)。为了捍卫俄罗斯侨民文学的声誉，'文化优先'的思想也毫不迟疑地起而捍卫纯政治观念以外的其他观念。[7]可惜这种观点并非总能引起人们的重视。"政治"并没有隐退，它依然对侨民文学施加着有力的影响。[8]不过，批评家所指出的总的趋势是正确的。具有离心倾向的流派或者力求成为中心的流派，会持续不断地向处于宗主地位的文学展开斗争。离心倾向表现在思想的对立——这是四分五裂的文学分化成敌对阵营的主要根源。不过，尽管政治上彼此不容难以调和，但是有时候会出现变化，对于艺术以及对总体世界的观察认识逐渐增加了容忍的成分——这种现象首先出现在侨民文化界内部。文化领域彼此不同的特殊立场与固执的偏见，并没有成为那些尖锐对立的团体形成内讧的借口，而这种内讧在革命前那几年却屡见不鲜。俄罗斯侨民文化界观念不同的活动家在与文学关系密切的出版界经常遇到合作者，跟以前相比，在相当程度上找到了共同语言。共同的流亡经历迫使他们产生了相互接近的要求。尽管还存在这样那样的分歧，对于俄罗斯文学的一致性，毕竟形成了更为宽泛的见解(与革命之前相比)。重要的是这种见解在俄罗斯文学界得到了广泛的传播，而不仅仅局限于侨民界。

正是在内容"超越意识形态"的层面上——在日常生活的、本质的、普遍的层面上——形成了俄罗斯侨民文学的重要价值，这就是"文化优先"的意义所在。正是在这样的层面上存在着联结两条文学河流的经脉，因为俄罗斯文学总的发展进程有各种流派的参与，处于宗主地位的文学最重大的事件也都出现了这种现象。正是在这种意义上，无论国外还是国内都接受了白银时代文艺生活的遗训，特别强调与"时代的"因素相比，"永恒的"因素应该处于更高的位置。

这样的路线自然与苏维埃时期官方奉行的文学政策相"对立"。一切变化都是逐渐出现的，根本性的变化发生在后苏维埃年代。相对于文学创作的内容而言，那时在国内的文学理论和文学批评中出现了有关"20 世纪俄罗斯文学"的新观念，那就是为苏维埃时期的

文学恢复名誉，把语境相差甚远、实质上又保持着一致性的文学统一起来，承认俄罗斯侨民文学以及它的源头——白银时代。有了这种观念才能认识俄罗斯侨民文学真正的复杂性，认识它的缺陷，认识它的巨大成绩——这不仅指那些在俄罗斯就已经开始创作的作家（比如茨维塔耶娃、戈·伊万诺夫），而且也包括那些在革命之前的创作就已经展示了出色的才华，侨居国外以后还获得了新的进展的作家。而这种进展与创作的源头并没有脱离。事实上恰恰相反：脱离了苏维埃以及俄罗斯以前的文学运动，不仅保护了他们，甚至还使他们得到了本质性的充实。

这样的功绩不妨列举一二。白银时代面向它同时代的世界艺术文化敞开了大门。从某种程度上来说，这种倾向在俄罗斯革命之后的20年代仍然得到了继续发展。但是，众所周知，对待西方最新的文学流派，在国内从30年代开始逐渐出现了自上而下的隔离状态。在这样一种背景之下，境外的俄罗斯文学依然忠实于自己的传统，依然致力于同世界的艺术创作经验保持交流——尽管程度深浅有别，这种交流原本是白银时代提出的任务，而在国内这种交流已经呈急剧下降的趋势。第一次侨民浪潮中年轻一代作家一个鲜明的特征就是极力接近欧洲的当代文学（那时候侨民文学批评界就已经注意到了这一点）。从“彼得堡的俄罗斯”流亡出去的“年纪较长的”作家列米卓夫1925年说过这样的话：“在这里（指侨居国外——本章撰写者注）——倒也符合我的心愿。我真希望俄罗斯作家们能在这里忍住性子，向艺术大师们认真学习，以便为俄罗斯的文学做出榜样。”[9]列米卓夫仍然忠实于往日的风格。早在出国侨居之前很久，他的作品对于民族精神传统、对于自古以来的“俄罗斯和谐”（这位作家的话）就有深刻的透视，其形象结构伴随着艺术探索，而这种探索与西方文学非常接近。多布津斯基回忆说：“他的作品当中常常有十分荒诞的画面，这表明他是超现实主义之前的超现实主义作家。”[10]直到今天人们还是把他的作品定位于超现实主义（比如《捉摸不定的命运》、《眼睛对视眼睛》——是一系列梦境的札记）。布宁也曾经指出，在他后期的创作中不由自主地想接近普鲁斯特。[11]

但是，在以种种不同的方式跟西方当代艺术探索进行交流时，第一批侨民作家（首先是年长的一辈）与他们原来的根基和土壤依然保持着割不断的联系——精神联系与艺术联系。扎伊采夫写道：“带来了什么，就传播宣扬什么……这其中最主要的——就是俄罗斯。”[12]不过，扎伊采夫接下来写道，在以前的主题和素材中，在“行云流水一般的回忆”中，出现了新的思想——“过去的作品很少揭露，很少对抗，吸引人的大多是平静的、富有诗意的题材，而涉及战争、流血、暴力、苦难的相对较少。”[13]

过去了的，就会变得可爱。怀念家乡的情绪无疑会美化陈旧的俄罗斯社会生活的某些方面。还是那些艺术家，实际上在革命之前的生活中对那些方面已经公正地给予了否定。其实，这是有关俄罗斯的两种真实情况。（不妨以什梅廖夫为例，1911年他写过著名的长篇小说《从餐厅里出来的人》，30与40年代之间则写出了《朝圣》和《上帝的节日》两部长

篇小说。)但是，这几部间隔时间很长的作品，反映了一个总的真实情况的不同侧面，它们并不能彼此替代。侨民作家回溯俄罗斯现实的时候，往往会弱化社会情感的尖锐性，同时大大强化民族生活中真正有价值的事物的诗情画意，其中包括民族宗教情感，而革命之前那一时期文学的特征之一就是社会情感的尖锐性，苏维埃文学中那些最有名的描述往昔的作品大都是这样写的。不过，似乎没有必要把这种不同的倾向分出个谁高谁低。因为只有使两种真实情况综合在一起，才能够反映出整个民族生存状况的真实画面。

这里列举的只不过是部分论据，以便论证大体勾勒的各种文学进程相互之间勿容争辩的关联性，当今时代已经承认了这种文学进程的复杂性，对于它们相互之间关联性的认识也已经扎下根来。不过，即便对于现阶段文学发展的问题同样存在着尖锐对立的不同观点，对此下面将有所论述。

从一方面来说，这是一种倾向，对于20世纪俄罗斯文学完整性的认识再一次摇摆不定，不过，摇摆来自相对立的另一方。这里所指的是“改革”时期我们的批评界所表达的对于苏维埃文学史极其不满的观点，它公正地揭露了以苏维埃文艺政策为基础的社会主义现实主义半官方的立场。不过，对这一时期的文学艺术实践本身的批驳却往往有失公允。其结果是出现了奇特的王车易位现象。那些被认为评价不够充分、受到伤害的(俄罗斯侨民文学)被定性为整个文学进程中有局限性的部分；对那些向来被肯定为文学高峰的(苏维埃文学)，仍然认为评价不够充分。在苏联时期，文学运动最为激进的艺术探索往往属于官方意识形态的内部反对派，其中包含着不少真理。不过，这样常常会损害那些得到官方承认的作家们的声誉。研究苏维埃文学另外一条有效的途径是——“从垒垒巨石之下”搜寻那些被体制扭曲、被制度束缚的文学作品的真正价值。而对于苏维埃文学现象一味采取片面否定的观点，恰恰会割裂20世纪俄罗斯文学统一性的观念。因为很难想像真实的文学与虚假的文学会同时并存。在世纪之初难以想像的艰难条件下，处于分裂状态的文学总体上说来保持了自己基本的艺术状态和完整性——正是从这种意义上显示出白银时代的真实性，因此，自然就没有理由忽视那些曾经存在的各种流派，正是这种种名目不同的流派构成了文学的整体。

何况在当今的批评界依然存在着这种倾向：捍卫文学整体统一性的思想无疑是需要的，但是，构成这个整体的各个部分非常复杂，各具特点，它们都有不可替代的功能，它们的相异性最强烈地表现着独具一格的特色，而它们的根源都可以追溯到白银时代。

要知道“实验田”的境况(由于诸多因素使得世纪之交的俄罗斯文学就是这种状况)从本质上说来始终是多元的、众声喧哗的，而非单调一律的。况且这时整个世界范围内社会历史处于动荡分裂的时代，这就是带有“实验性质”的这一阶段俄罗斯文学总的时代背景，20世纪特别复杂的种种文学关系都与这种时代背景相关(无论在俄罗斯，还是在其他国家，概莫能外)。

注释:

1. 维·弗·伊万诺夫,《先锋派心目中的经典》,《外国文学》,1989,第11期,231页。尚可参阅:凯瓦娜,《传统的现代重构:曼德尔施塔姆,艾略特,庞德》,《20世纪俄罗斯文学:美国学者的研究》,圣彼得堡,1993。

2. 先锋派(其中包括俄罗斯的未来主义)有时甚至激烈反对他们的先驱象征主义,著名的德国斯拉夫学家克卢格对此给予了很有说服力的反驳。

3. 维·弗·伊万诺夫,《先锋派心目中的经典》,227页。

4. 库普林,《真实——是我的主人公》,《俄罗斯时代》,巴黎,1926年7月14日。引文引自《文学评论》,1998,第4期,66—67页。

5. 米尔斯基,《从古代至1925年的俄罗斯文学史》,伦敦,1992,455页。

6. 魏德列,《20世纪俄罗斯文学中传统与新的因素》,《俄罗斯侨民文学》论文集,波尔托拉茨基主编,匹兹堡,1972,10页。

7. 尼·安德列耶夫,《论俄罗斯侨民文学的特点及其发展的主要阶段:确立主题的经验》,《俄罗斯侨民文学》论文集,波尔托拉茨基主编,匹兹堡,1972,21页。

8. 关于以"极端的政治化"为特征的俄罗斯侨民文学第一浪潮的"思想斗争"(尤其是流亡的最初十年),可参阅集体编撰,由奥·尼·米海伊洛夫担任主编的《俄罗斯侨民文学:1920—1940》,莫斯科,1993,46—47及后面几页。

9. 《作家论当代俄罗斯文学以及自我评价》,《自己的道路》,布拉格,1925,第8—9期合刊,5页。在该杂志同一期的同一栏目里载有茨维塔耶娃对列米卓夫的评论:"在这里,在俄国境外,我认为阿列克谢·米哈伊洛维奇·列米卓夫不仅是俄罗斯作家中最为活跃的一位,而且是俄罗斯灵魂以及俄罗斯语言的活的瑰宝——他的创作具有鲜明的特征。但要论证这些,我却羞于出口……"(同书,8页)

10. 米·多布津斯基,《回忆录》,莫斯科,1987,277页。

11. 见1936年4月5日给比齐利的信:"前不久才读了他(指普鲁斯特——本章撰写者注)的作品,竟然吓了一跳:要知道《阿尔谢尼耶夫的一生》'……有许多地方完全是普鲁斯特式的!'"(《俄罗斯文学》,1961,第4期,154页)

12. 扎伊采夫,《流亡》,《俄罗斯侨民文学》,3—4页。扎伊采夫在他的回忆随笔《自述》(1943)中谈到过自己晚年的创作:"一般说来,在脱离俄罗斯的岁月里,写作时感觉跟祖国的联系尤其紧密。"(《文学报》,1989年5月3日,第18期)

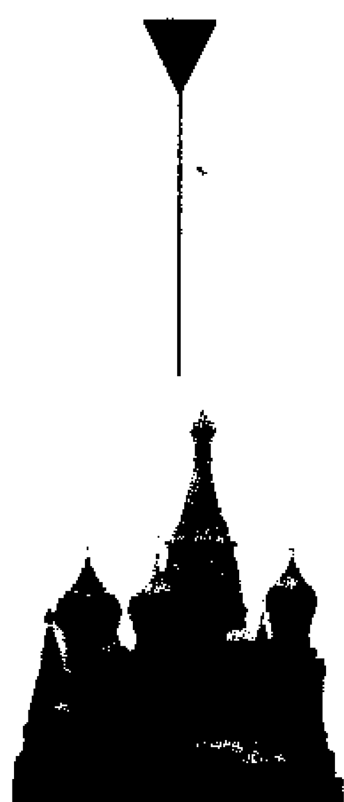
13. 扎伊采夫,《流亡》,《俄罗斯侨民文学》,4页。

汉俄对照人名索引（按汉语拼音排序）

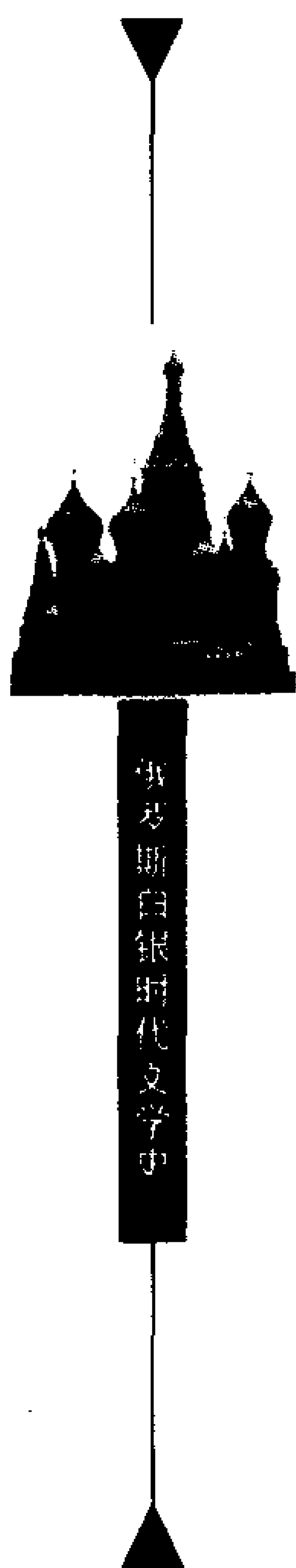
◎托罗普采娃 编写　　谷羽 译

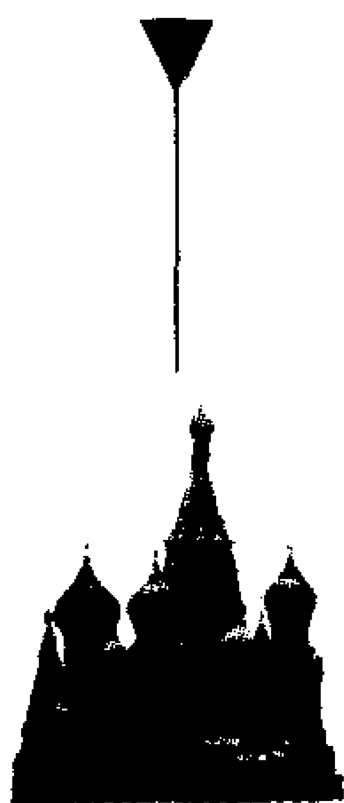
A

*. 人名在原著上、下卷第一次出现，罗马数字Ⅰ为上卷，Ⅱ为下卷，阿拉伯数字为页码。——译者注

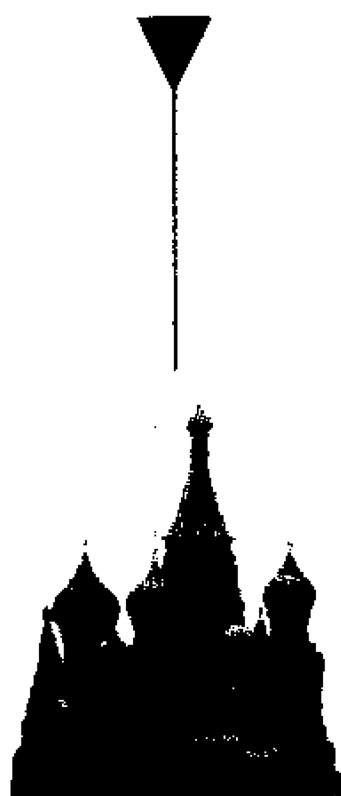


汉俄对照 人名索引

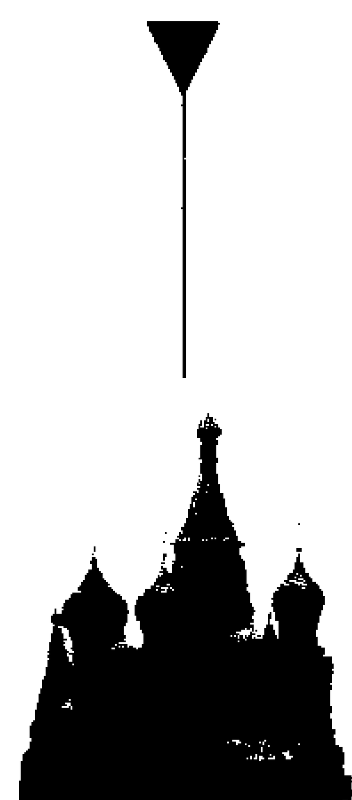

俄罗斯白银时代文学史

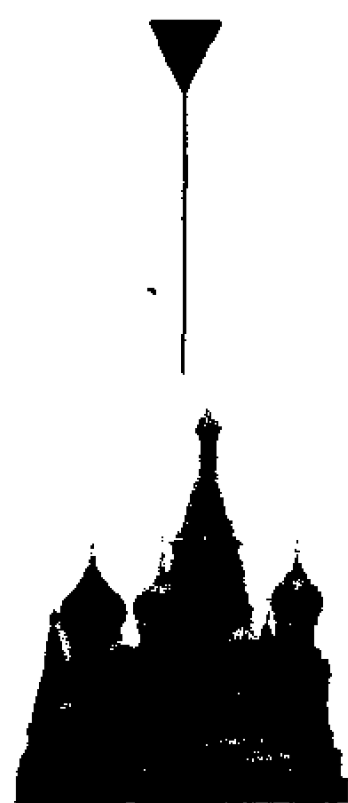


D

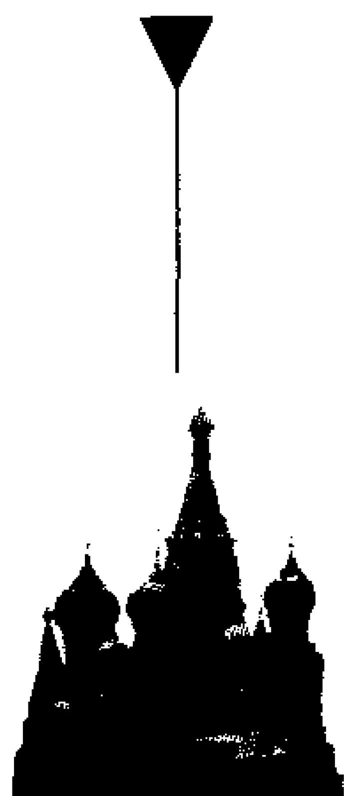


G

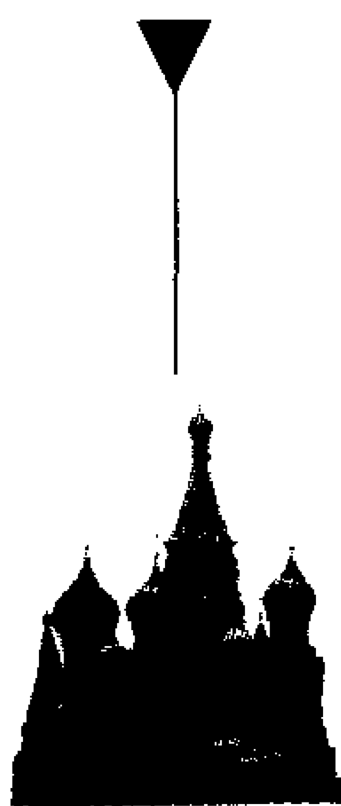


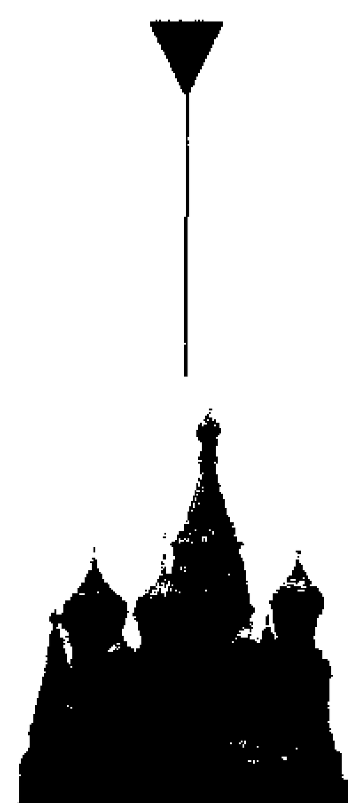

俄罗斯白银时代文学史

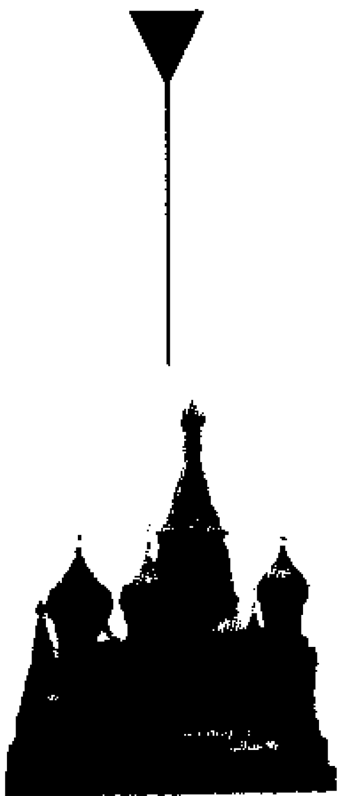
H



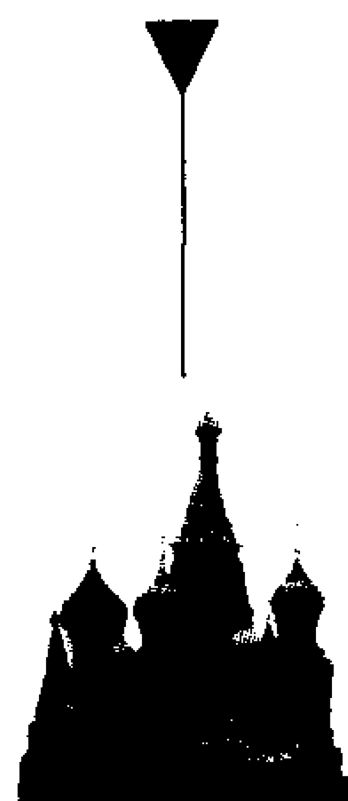
J

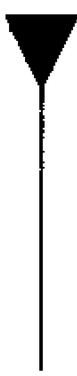


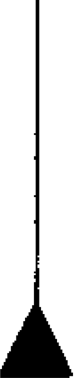




N

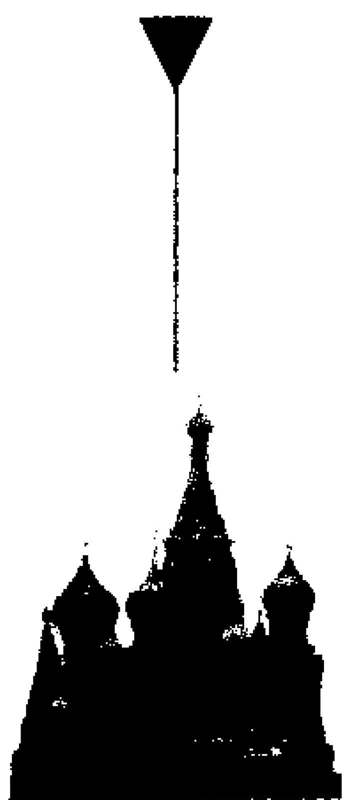




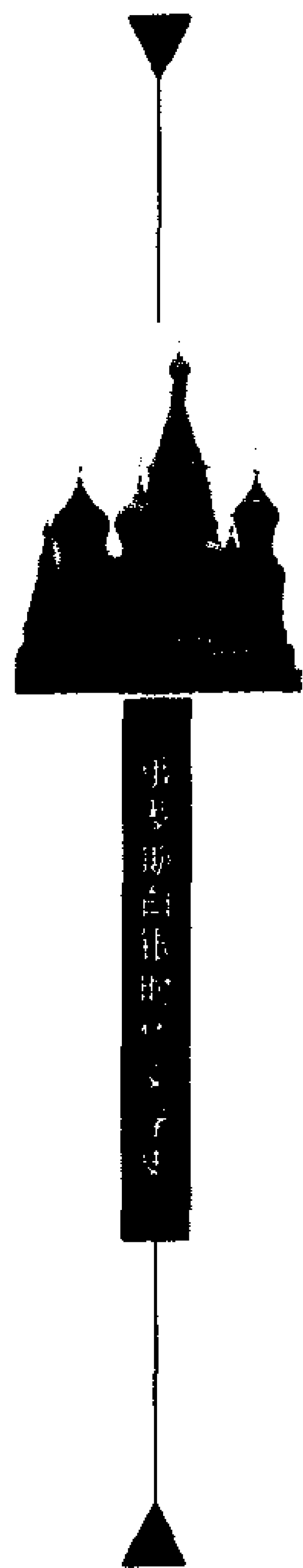

俄罗斯白银时代文学史

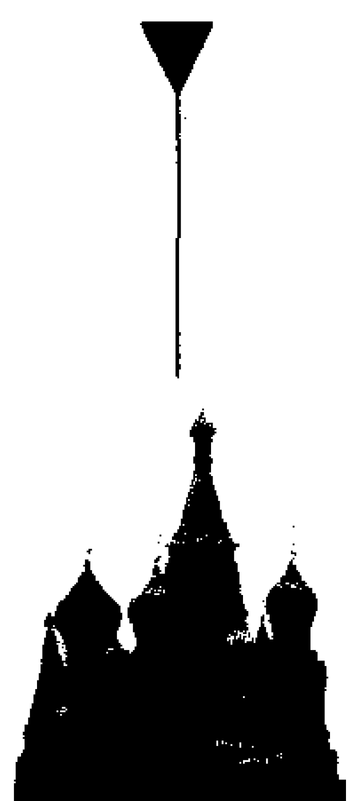




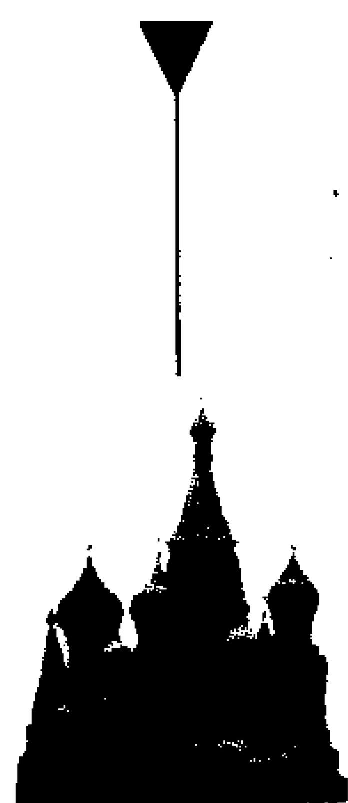
W

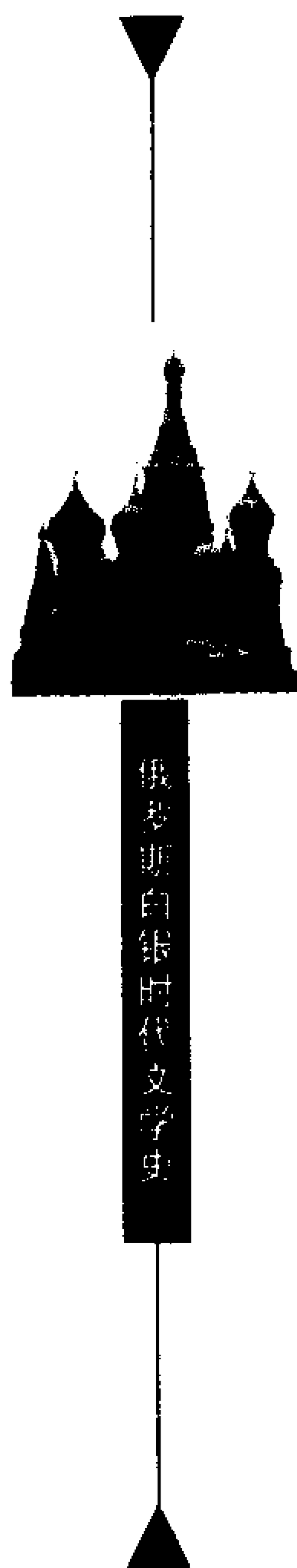
汉俄对照 人名索引





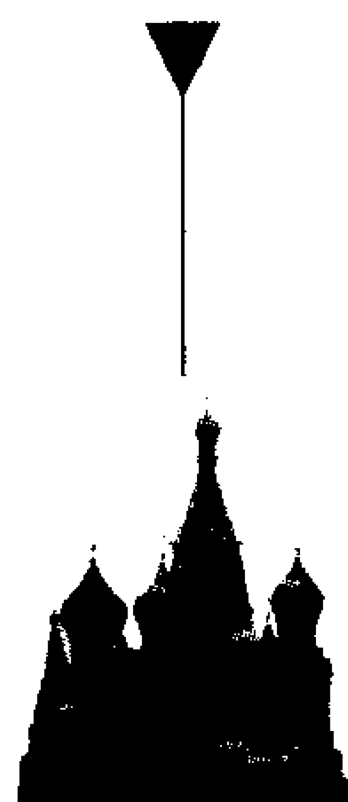
Y

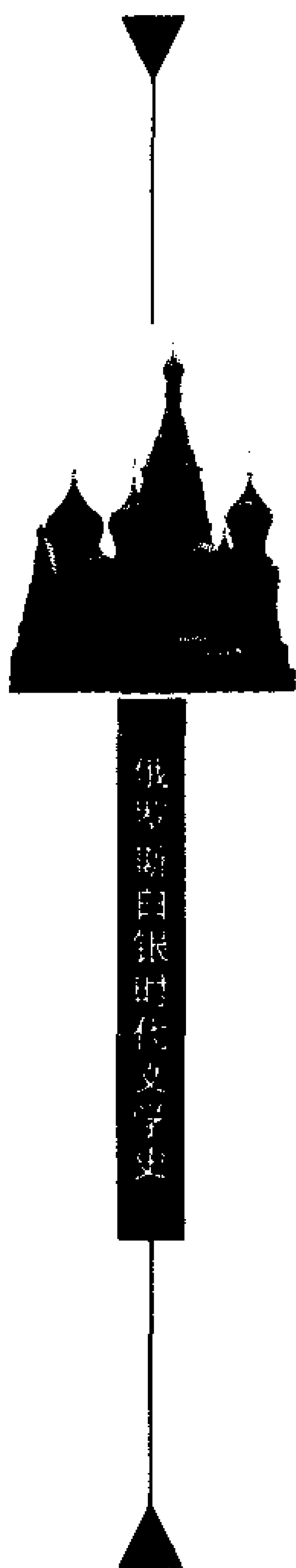


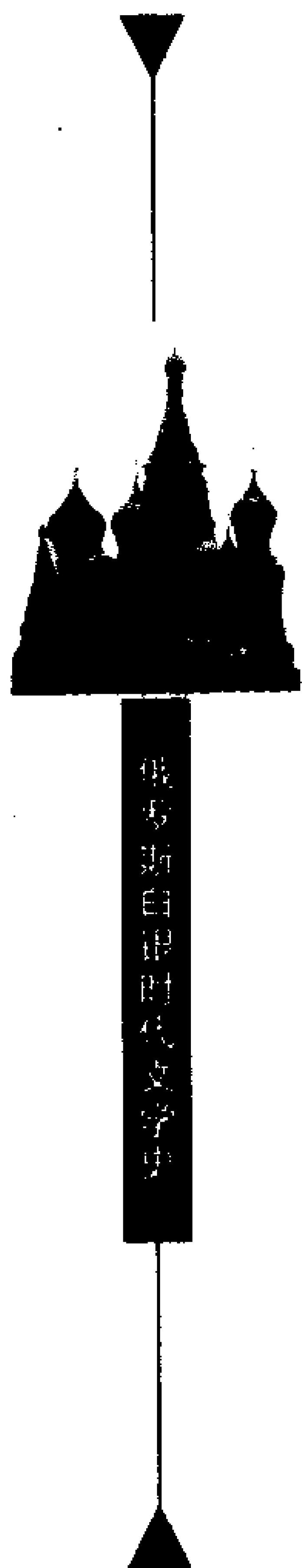

俄罗斯白银时代文学史

汉英对照人名索引(按汉语拼音排序)

◎托罗普采娃 编写　谷羽 译


俄罗斯白银时代文学史





同心协力 架桥铺路

——译后记

◎谷羽

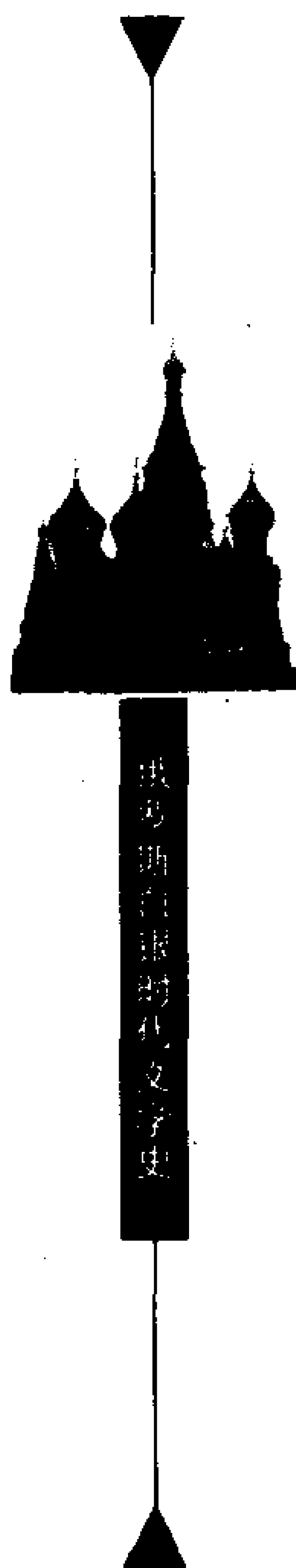
从前提起甘肃，人们就会想起敦煌；现在提起甘肃，人们除了想起敦煌，还会想起兰州的《读者》，一家杂志发行量超过千万，在中国首屈一指。敦煌和《读者》杂志堪称甘肃的文化名片。

说来很巧，兰州有个敦煌文艺出版社，出版社出版了不少好书。出版社现任社长、总编辑刘兰生先生酷爱美术，擅长油画，对俄罗斯巡回展览派情有独钟，对俄罗斯文学艺术颇为重视。2004 年，这家出版社出版了俄罗斯联邦教育部推荐给高等学校的三本教材：《文化学》、《文化理论与俄罗斯文化史》、《世界文化百题》，在读书界引起了很好的反响。天津市文联主席，著名作家、画家冯骥才先生也在敦煌文艺出版社出版过著作，因此，刘兰生和冯骥才成了朋友，而经过冯骥才先生的介绍，刘兰生又认识了俄罗斯著名汉学家李福清先生。

李福清先生是俄罗斯科学院通讯院士，俄罗斯世界文学研究所首席研究员，著作等身的学者，2002 年他被聘请为南开大学兼职教授，2003 年 12 月荣获中国政府教育部颁发的“中国语言文化友谊奖”，以表彰他在研究中国文学、传播中国文化方面所做出的杰出贡献。2004 年 11 月他到南开大学讲学。11 月 8 日晚，我到他下榻的专家楼拜访，带去了已经

翻译好的两本诗集《太阳的芳香——巴尔蒙特诗选》和《雪野茫茫俄罗斯——勃留索夫诗选》。李福清先生浏览了译诗，然后问我，是否已经找到出版社。看到我摇头，他用带有陕西口音的汉语说："这样吧，正好我还要去兰州，让我把这两本诗集推荐给敦煌文艺出版社，他们已经购买了我们外国文学研究所《白银时代文学史》的版权。您是不是也能参加这部著作的翻译啊？"我听了当然很高兴，立刻回答说："如果能参加，我愿意翻译与诗人巴尔蒙特和勃留索夫有关的章节。"

《白银时代文学史》是俄罗斯世界文学研究所有关学者集体编撰的一部严肃认真很有分量的学术著作，原著分上下两册，合计 1700 页，160 多万字，2001 年由莫斯科遗产出版社出版。我国西北师范大学王亚民副教授 2004 年赴莫斯科访学期间，一见到这部著作，意识到它重大的学术价值，立刻产生了翻译这部著作的想法，回国后找到敦煌文艺出版社联系，得到了刘兰生先生的支持，然后与俄罗斯学者和出版社联系，购买了版权。接下来就着手组织翻译力量，进行翻译。



2005 年 1 月 12 日下午，刘兰生先生来到我家，带来了《世纪之交俄罗斯文学史》(原书名)一书的复印稿，请我与王亚民一道主持翻译这部著作。我自知才疏学浅能力不够，再三推辞，但刘社长的诚意感人，我只好硬着头皮应承下来。为此事我向高莽先生、顾蕴璞先生求教，得到了他们的鼓励和支持。高莽老师在电话里说："你这个年龄，该做件大事了。"这句话给了我信心和力量。我恳求他们两位做本书翻译的顾问，以后又约请李福清先生、臧传真先生做顾问，我的心里才稍微有了点底。在正式翻译这部书稿之前，我们做了一些前期准备工作，我跟王亚民老师协商，拟订了"翻译提示"，以便使所有参与翻译的同人统一认识，高度重视，同时提出一些具体的原则和要求；并且开列出国内已经出版的有关白银时代俄罗斯文学的书目十六本，供大家参考；另外还提前把书后的人名索引(2600 多个名字)翻译出来，提供给大家，以保持译名的一致。

在组织译者方面，我们尽力约请那些学有专长、有翻译经验、认真负责的研究员、教授、博士、学者参与，这样就形成了一个由北京、天津、兰州、石家庄、洛阳、杭州等地大学和科研机构的二十五位译者参与的群体，大家同心协力，克服重重困难，多方咨询求教，经过一年半的努力，终于可以把这部学术著作奉献给中国的读者了。

参与翻译这部著作的，除了我敬重的师长，就是我多年相识的朋友和学生，再就是新结识的年轻朋友。大家明明知道这次翻译报酬不高，难度很大，费时耗力，很可能吃力不讨好，却都毫不犹豫地承担了任务，这究竟是为什么呢？我想，是大家意识到了这部著作的价值所在，甘愿付出，是出于一种事业心，一种难以割舍的俄罗斯情结，一种既然做出了人生选择就无怨无悔坚持到底的精神。因此，一年多来，翻译、审校书稿，虽然非常劳累，我却时时感受到真情、信任和喜悦，就仿佛是一次长途旅行，虽然道路坎坷，却有一大帮好朋友结伴同行，不断发现新的山水、新的风光、新的天地，只顾兴奋，也就忘记了疲劳。

我们这个翻译群体一直保持着密切联系，大家相约：第一，对俄罗斯原作者负责。因为这部著作凝聚着俄罗斯以及美国和匈牙利二十九位学者多年研究的心血，他们提供了新的研究视角、新的论述方法和大量翔实而珍贵的资料，因而一定要认真研读，吃透原著精神，再下笔翻译，决不可草率从事。第二，对中国读者负责，尽力为俄罗斯文学的中国读者、评论者、研究者提供一部有可信度的译著，想方设法减少误读误译，通过自校互校减少疏漏错讹。第三，对出版社负责。在商品经济大潮中，许多出版社把经济效益摆在首位，张口闭口赞助包销，而敦煌文艺出版社和刘兰生先生却更加重视这部书稿的学术价值，对于这样重视社会效益的出版家，我们满怀敬意，决不能辜负他们的期望。第四，对自己负责。现在社会风气浮躁，翻译质量有所下降，有些人从事翻译，急功近利，仓促草率，这种态度为我们所不取。既然在译本上署名，我们就要认真担负责任，即便将来发现有错讹欠妥之处，我们也勇于承当，勇于改正。

为此，我有责任在这里把参与本书翻译的诸位朋友逐一作简要的介绍。从年龄上来说，大致可分为三组，六十岁以上的退休群体，四十岁上下的骨干群体，二三十岁的年轻群体，真可谓是老中青三结合了。六十岁以上的翻译家共有七位，最年长的已年过七旬。依照年龄排列，他们是：

谭思同，1934 年生，天津社会科学院文学研究所研究员，主要译著有《契诃夫短篇小说》、阿纳尼耶夫的《没有战争的年代》、阿·托尔斯泰的《苦难的历程》（合译）。她翻译了本书“索洛古勃”一章。谭先生指出：本书将 19 世纪末 20 世纪初俄国文学中被尘封了近百年的宝贵遗产发掘出来，梳理归类，分析研究，使这一时段异彩纷呈的俄罗斯文学更加全面完整地呈现在世人面前。这一系统工程艰巨而有意义，是对文学史研究的一大贡献。原著的各位编撰者打破了俄苏文学史研究方法上的“陈旧教条”，比如对索洛古勃这样一位生活道路坎坷、思想矛盾、艺术创作复杂、瑕瑜互见的作家，着重探讨他的哲学观，分析他的艺术表现方法，从而使读者自然得出对作家比较实际而恰当的评价，从而了解作家在文学史上应有的地位。这种研究方法上的革新，值得借鉴。

任子峰，1939 年生，南开大学文学院教授，多年从事俄罗斯文学教学与研究工作，兼及世界文学与比较文学，著有《车尔尼雪夫斯基及其〈怎么办？〉》、《缤纷爱之路——外国文学艺术家的罗曼史》；主编《欧美文学史传》；主要译著有：《屠格涅夫抒情诗集》、《屠格涅夫散文诗集》、《苦难的历程》（合译）；发表论文《托尔斯泰与车尔尼雪夫斯基》、《托尔斯泰与孔老学说》、《陀思妥耶夫斯基与现代派文学》、《人文精神·作家人格·文学品格——19 世纪中叶俄国社会转型期文化及文学断想》等三十余篇。由于任子峰先生的理论造诣以及他对托尔斯泰素有研究，我们请他承担了本书分量很重的两章，即《现实主义与自然主义》和《列夫·托尔斯泰》的翻译工作。

谷羽，1940 年生，南开大学外语学院教授，多年从事俄罗斯文学教学、俄罗斯诗歌翻

译与研究工作，主要译著有《俄罗斯名诗三百首》、《普希金爱情诗全编》、《克雷洛夫寓言九卷集》、高尔基的小说《在人间》，参与翻译了《普希金全集》、《莱蒙托夫全集》，撰写并发表《普希金抒情诗的结构》、《跨越时空的知音——查良铮与普希金》等论文，翻译了本书的“巴尔蒙特”、“勃留索夫”、“安年斯基”等章节以及序言、结束语和人名索引，并负责组织联系、统校全书。

郝尔启，1941 年生，天津工业大学俄语教授，曾参加《俄汉文学翻译词典》、《苏联历史档案选编》的翻译，与人合译中篇小说集《夜幕中的闪光》，负责翻译本书“列米卓夫”一章。这一章难度很大，郝先生翻译态度非常认真，他不仅对原作通读了几遍，查出所有的生僻词句及难点，还从网上查资料，购买相关的书籍、词典，向外教杜霞老师请教，完成译文以后，又反复推敲修改，从而保证了译文的质量。这种锲而不舍、精益求精的治学态度，给我留下了难忘的印象。

何书林，1941 年生，河北师范大学外语系副教授，主要译著有《苏霍姆林斯基五卷集》（合译）、《霍达谢维奇遗孀回忆录》，承译本书《季米特里·梅列日科夫斯基》一章。这一章篇幅长、分量重、难度大，何先生以准确到位的理解、熟练老到的译笔圆满地完成了任务。

赵秋长，1944 年生，河北师范大学外语系副教授，主要译著有《罗莎·卢森堡传》，参与翻译的有《苏霍姆林斯基五卷集》、《文化学》、《文化理论与俄罗斯文化史》等。赵先生具有丰富的翻译经验，译风严谨，承担了本书最为繁重的任务，先后翻译了《白银时代的哲学和文学》、《文学与其他门类的艺术》、《现实主义与新现实主义》、《维雅切斯拉夫·伊万诺夫》、《列昂尼德·安德列耶夫》、《尼古拉·古米廖夫》、《未来主义》等七章，可以说翻译数量多，质量好。读他的译文，和谐流畅，有一种艺术享受感。特别值得一提的是，女儿请他去美国探亲，为期半年，他出国还带着原稿进行翻译，住了三个月就提前返回国内。这种退而不休、事业为重的精神，实在令人敬佩。

傅文宝，1945 年生，天津外国语学院俄语系教授，曾参与翻译《列宁文稿》、长篇小说《正午的暮色》等，独自翻译柯罗连科小说选集《盲音乐家》。由于傅先生熟悉柯罗连科的作品，所以承担了《弗拉基米尔·柯罗连科》一章的翻译。他对待翻译十分认真，交稿以后又重新细读，再次修改润色，使译文质量不断提高。他说：“短期内翻译一部容量较大的文学史，难度确实不小，因为它描述的历史长、涉及的作家多、论及的作品广，其中有些或许译者从未读过。译者务须本着对读者、出版者和对自己高度负责的态度，先真正弄懂而后下笔，力求准确地转达原著的内容和精神风貌。”

年龄在四十岁上下的是一批风华正茂、精力充沛、勇于进取的俄罗斯语文学者，其中有九位博士、两位副教授、一位讲师。

王立业，博士，1959 年生，北京外国语大学教授，发表专著一部，论文三十余篇。主要译作有《与普希金散步》、《美学断想》、布宁的《初恋》、霍达谢维奇的诗歌。他和年轻学者、

博士李莉、在读博士生李俊升，一起翻译了本书中的《维里米尔·赫列布尼科夫》一章，和余献勤合作翻译了《各流派与团体之外的诗人》一章。未来主义诗歌难，未来主义诗人赫列布尼科夫的作品是难中之难，为此王立业博士跟俄罗斯一位汉学家联系，进行咨询，以便排除疑难。他认为"这部著作学术含金量很高，出版后对我国俄罗斯文学的教学与研究可能会产生巨大的推动作用"。

陈松岩，1964 年生，北京大学外国语学院俄语系副教授。参与编写《20 世纪俄罗斯非主潮文学》，主要译作有莱蒙托夫的诗剧《阿尔别宁》、巴赫金的《文艺学中的形式方法》(合译)，论文《白银时代俄罗斯诗歌总体美学的诗学特征》等。他翻译了本书的《阿克梅主义》一章，体会是"本书的作者大多有很深的审美造诣，不同于一般的文学史写作，翻译难度很大，很具有挑战性，对于当今国内该领域研究很有借鉴意义"。

路雪莹，博士，毕业于北京大学，博士学位论文为《契诃夫小说的叙述模式》，参与编写《20 世纪俄罗斯非主潮文学》，主要译著有《契诃夫短篇小说选集》、普里什文的长篇小说《恶老头的锁链》。她的文笔简洁优美，所写散文《俄罗斯印象》、随笔《在狂热时代固守清凉》，得到读者和行家的好评。她翻译了本书的《安东·契诃夫》、《伊万·布宁》、《亚历山大·库普林》三章，由于熟悉作品，理解准确，所以译文自然、流畅，很好地传达了原作的内涵与语体风格。

查晓燕，博士，北京大学俄语系教授，博士学位论文为《普希金——俄罗斯精神文化的象征》，参与编写《20 世纪俄罗斯非主潮文学》，参与编选《纪念普希金二百周年诞辰文集》，撰写并发表的论文有《普希金的创作美学》、《普希金创作晚期的宗教观》等。她和她的硕士研究生蒋鹏翻译了本书的《20 世纪头二十年的小说家》一章，字斟句酌，态度严谨。

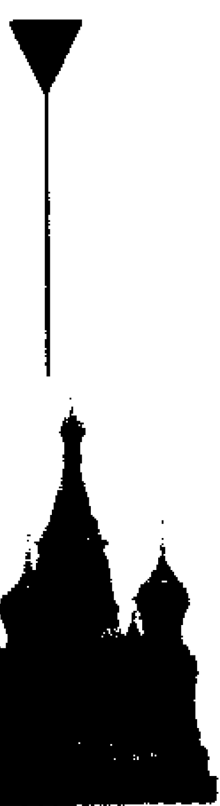
曾予平，博士，毕业于北京大学，博士学位论文为《论布尔加科夫的创作》，译著有《路标集》。她翻译了本书的《马克西姆·高尔基》和《弗拉基米尔·马雅可夫斯基》两章，翻译态度相当认真，曾多次向顾蕴璞先生请教，去人民文学出版社查阅资料，力求译文准确是她信奉的守则。

温哲仙，博士，毕业于北京大学，人民文学出版社编辑，博士学位论文为《布宁和张爱玲小说的类型学比较》，译著有《陀思妥耶夫斯基与女性问题》、《索洛维约夫随笔·进步的奥秘》，撰写并发表《精神家园的潜行者》、《世界比较文学格局中的俄国学派》、《阿克梅派简论》等论文。她翻译了本书的《济娜伊达·吉皮乌斯》一章，译笔简洁顺畅，准确自然。

黄玫，博士，北京外国语大学俄语学院副教授，主要从事文学修辞学和诗学研究，出版论著《韵律与意义:20 世纪俄罗斯诗学理论研究》(博士学位论文)，发表论文《论诗章的语义建构》、《洛特曼的结构主义诗学观》、《浅谈语境对诗章分析的作用》、《阿赫玛托娃抒情诗中的景与情》等，参与翻译《巴赫金全集》、《20 世纪俄罗斯文学》等。她翻译了本书的《象征主义》和《弗拉基米尔·索洛维约夫》两章，译笔严谨，准确流畅。

王彦秋，博士，北京大学俄语系副教授，博士学位论文《俄国象征主义的音乐精神》；译著有《罗斯特罗波维奇访谈录》（合译）；译文《作为世界观的象征主义》；论文《"语言的作曲家"——论安·别雷的 < 交响曲 > 及其文学道路》、《"世界乐队" 的鉴赏家——论布洛克的诗歌创作与音乐》等。她翻译了本书的《安德列·别雷》和《象征主义后文学》两章，理解与传达都很细腻确切，充分展示了她的学识素养和能力。

李莉，博士，毕业于北京师范大学，现为杭州师范学院人文学院副教授，从事外国文学与比较文学的教学研究。博士学位论文题为《左琴科小说艺术论》；著作有《伏特加里的红月亮》等；发表的论文有《苏联"第四代"作家小说简论》、《两只眼看"铜骑士"》、《托洛茨基的文艺观》；译文有《重病的俄罗斯》、《被俘的灵魂》等。她参与了本书《赫列布尼科夫》一章的翻译。她借用马雅可夫斯基的话说，只有"未来派七位同人能看懂"赫列布尼科夫的诗，由此足见翻译这一章的难度，但她非常珍惜这次宝贵的翻译实践机会。



郝淑霞，博士，南开大学外国语学院副教授，从事俄汉语对比、中俄文化交流、中国俄语教育史方面的研究，撰写并发表《中国俄语教育的最早尝试——俄罗斯文馆》、《京师同文馆的俄语教学》等论文。她参与了本书"沃洛申"一章的翻译，她的体会是："通过翻译实践，深深体会到其中的艰辛与快乐，增强了自己对翻译工作的热爱。"

余献勤，硕士，解放军外国语学院副教授，主要研究方向为俄罗斯文学与白银时代诗歌，发表论文《从激情到沉静：论普希金流放生涯中的创作转型》、《狄康卡近乡夜话》等。她翻译了本书有关玛丽娜·茨维塔耶娃的章节，译得认真尽力，准确流畅。她的体会是："这次翻译让我认识到，译者要准确忠实地把原文译过来，译文要符合汉语表达习惯，的确不易，尤其涉及到有关诗人的评论，没有相关的知识积累和汉语功底很难做好。译文不可能一蹴而就，往往需要不断推敲。"

刘银银，硕士，北京邮电学院讲师，正在北京师范大学攻读硕士学位，译著有《叶赛宁——同时代人回忆》。她翻译了本书的《米哈伊尔·库兹明》一章，工作尽心尽责，特别认真，前期准备充分，多次去北京图书馆查阅资料，向北京师范大学和北京大学的教授请教。客观地说，这一章翻译得相当出色。

参与本书翻译的还有一个大有可为的年轻后生——北京大学俄语系硕士生蒋鹏，和五位正在攻读博士学位的学者。

王亚民，西北师范大学外语学院副教授，兰州大学文学院在读博士，出版译著有《文化理论与俄罗斯文化史》、《文化学》、《世界文化百题》等。她为《白银时代俄罗斯文学史》这部著作的翻译、联系购买版权、组织翻译力量做了许多工作。她与本书的主编凯尔德士先生、与汉学家李福清先生长期保持联系。李福清先生曾对她说："一定要翻译好的、有价值的作品。由于俄罗斯一些真正优秀的作品篇幅长，分量重，翻译难度大，让人望而生畏，一直没有被翻译介绍到中国去。"为此他感到遗憾。或许正是李福清先生的指点使王亚民受了启

发，下决心翻译白银时代文学史。她参与了本书序言和头两章的翻译。此书得以翻译问世，与她的选择直接有关，单就这一点而论，可以说功不可没。

姜敏，南开大学外国语学院讲师，现在南开大学文学院攻读博士学位。她的硕士学位论文题目是《布洛克的〈丽人集〉中的艺术世界》。她曾到俄罗斯进修一年，依然关注诗人布洛克的研究，收集资料。这次她承担了《亚历山大·布洛克》一章的翻译，由于材料熟悉，阅读过较多的原作和评论，所以理解与传达都比较准确。她的感受是："翻译布洛克有难度，但原作内容深刻，材料翔实，整体感觉饶有趣味，因此，阅读、翻译、体验等活动，并非恼人的折磨，而是愉悦的参悟。理解原文和用中文传达，也就成为译者与原作者以及其评述对象——布洛克的对话。"

孔霞蔚，《世界文学》编辑部编辑，正在中国社会科学院文学研究所攻读俄罗斯文学方向的博士学位。她毕业于南开大学，所写硕士学位论文题目是《自然之魂——叶赛宁和他的自然抒情诗》。她翻译了本书《新农民派诗人和作家：尼古拉·克柳耶夫、谢尔盖·叶赛宁等》一章，理解原文与译文传达都体现出不俗的功力。

李俊升，1963 年生，现在北京外国语大学俄语学院攻读博士学位，参与编写《20 世纪欧美文学史》，所写论文被收入《洛特曼学术研讨会论文集》。这次他和王立业教授一道翻译《维里米尔·赫列布尼科夫》，这是本书当中最难的章节之一。他克服了很多困难，多方查阅资料，向专家学者咨询，终于啃下了这块难啃的骨头。他认为："白银时代俄罗斯文学是一份极为珍贵的文化遗产。翻译者要有深厚的俄罗斯文化知识和国学文化学养，作为年轻译者要不耻下问，努力进取，尽力保证译文的质量。"

马琳，天津师范大学外语学院讲师，现正在南开大学历史学院攻读中外关系史方向的博士学位。她参与了本书《维肯季·魏列萨耶夫》和《讽刺作家：阿·阿维尔琴科，苔菲，萨沙·乔尔内》这两章的翻译，克服了不少困难，多次向天津师范大学和南开大学的俄罗斯专家请教，翻译水平有所提高。

本书得以完成，除了所有参与翻译的同人的鼎力协作，还有赖于许多专家学者的支持和鼓励。我们首先要诚心诚意地感谢四位德高望重的顾问：社会科学院研究员，著名翻译家、画家高莽先生，不仅解答疑难，还为本书画了几十幅精彩的肖像插图，使这部著作图文并茂，添彩增色。北京大学教授，著名诗歌翻译家顾蕴璞先生，不仅推荐了好几位译者，帮助解决疑难问题，有些译稿还仔细阅读，亲自修改，使年轻译者深受感动。南开大学资深翻译家臧传真教授，非常关心这部著作的翻译，帮助解决疑难问题，提供了一些宝贵意见。俄罗斯汉学家李福清先生，不仅帮助和促成这部著作的汉译本的诞生，解决最后遗留的疑难问题，还为中文版译本写了序言，言简意赅，非常精辟。没有这几位先生的指点、支持、鼓励和具体帮助，就很难完成本书的翻译。

我在这里还要特别向南开大学外语学院的年轻学者闫国栋教授表示由衷的谢意。这

部书稿从组织翻译到最后完成，他一直给予默默无声的大力支持。在翻译和审校过程中遇到一些词典查不到的词语，我总会向他求援，因为他不仅人品好，学问好，而且计算机技术特别棒，问题到了他那里，大都能很快得到答案。后来他还帮助我安装了相应的软件，使我大为受益，提高了工作效率。他不仅帮助我跟李福清先生联系，转递信件，还帮助我整理编排人名索引汉语音序表，有时候我跟他在网上一天通三次信，他几乎是有求必应，有问必答，而且极其迅速，从不拖延。这种支持和忘年之交的友情成了促使我完成工作的强大动力。我感谢他，还因为是他邀请俄罗斯汉学家李福清先生到南开大学讲学，而李先生给我们带来了翻译这部学术著作的机遇。

我在这里还要感谢社会科学院外国文学研究所研究员刘文飞博士，作为俄罗斯文学研究会的秘书长，他对这部著作的翻译给予大力支持。感谢北京外国语大学李英男教授，她支持翻译本书，并帮助解答疑难问题。感谢上海外国语大学的郑体武教授，为诗歌翻译解答疑难。感谢南开大学文学院王立新教授，他对希伯莱文学和《圣经》素有研究，我遇到有关《圣经》的难题，多次向他请教。感谢中国人民对外友好协会孙庆国先生，是他帮助出版社与俄罗斯驻华大使馆取得联系，从而得到大使和文化参赞的支持。

我们还要感谢许多俄罗斯学者、教授、专家的热情帮助，他们是俄罗斯汉学家阿列克谢·阿纳托里耶维奇·罗季昂诺夫先生（Алексей Анатольевич Родионов），在首都师范大学任教的奥尔加·涅斯杰罗娃教授（Ольга Нестерова），南开大学的俄语专家维雅切斯拉夫·维克托罗维奇·费多陀金先生（Вячеслав Викторович Федотокин），乌克兰俄语专家奥尔加·米海伊洛夫娜·曼塔奇（Ольга Михайловна Мантач），天津外国语学院的俄罗斯专家哈米多娃(Л.В.Хамидова)，西北师大俄语专家塔斯科·伊丽娜（Таско Ирина），河北大学俄籍教师杜霞副教授，我们各个章节的译者分别向他们求教，他们都热情解答，帮助排除翻译障碍。没有他们的帮助，我们可能会束手无策，难以进展。

我在这里还要向俄罗斯世界文学研究所白银时代研究室负责人瓦吉姆·弗拉基米罗维奇·波隆斯基先生（Вадим Владимирович Полонский）致以最诚挚的谢意。本书翻译过程中最后遗留的七十多个疑难问题，都是从网上传给李福清先生，然后由波隆斯基先生给予详尽的解答。如果缺少了这个环节，这部译著不可避免地会存在许多错讹与遗憾。从这个角度说，这部译著也凝聚着俄罗斯许多学者——认识的和不认识的许多朋友感人的情谊，无私的支援。

我还要感谢我的朋友和同事，南开大学外语学院英语系教授王宏印先生，西语系德语教授张桂贞先生、法语教授张智庭先生、法语副教授李珠先生，天津大学德语系教授潘予立先生，每每遇到不懂的外语，我都会打电话向他们求助，而他们总是放下手头的工作，给予及时而热情的解答，让我感受到友情的温馨，排除了疑点，心里踏实。当然，我们仍然留下了遗憾，有些外文词语，如意大利语、匈牙利语、西班牙语、荷兰语，找不到咨询的去处，

只好保留原状，期望将来弥补缺憾。

当然，我们还要感谢敦煌文艺出版社总编辑刘兰生先生，对他作为出版家的眼光和魄力表示钦佩，感谢敦煌文艺出版社马超先生、王跃先生、王红梅女士、田园女士和贾海燕女士，他们为审校全书尽职尽责，付出了心血和汗水。

倘若没有国内国外各方人士的倾力支持和帮助，这部书稿的出版就难以想像。可以说这部书稿的翻译，既见证了我们集体的努力，又凝聚着许多感人的情谊。我们真心希望这部译著成为中俄文学与文化沟通交流的又一座桥梁。

需要说明的是，原著书名本来是《世纪之交的俄罗斯文学（19 世纪 90 年代至 20 世纪 20 年代初）》，后与李福清先生和凯尔德士先生商量，改为现在的书名《俄罗斯白银时代文学史》，个别章节有所调整，把节改成了章。原书只分上下卷两册，现改为四册，以方便读者的阅读使用。

写到这里，我忽然想起了 1989 年在列宁格勒大学进修的日子。有一天，我拜访东方系系主任谢列布里雅科夫教授，他是著名的汉学家，著有《宋词》，翻译出版了《陆游诗选》，他说："文化就像河流，我们是架桥的人。"他的话掷地有声，发人深思。他那满头银发，慈祥的面容，高大的身影，至今如在眼前。

是的，俄罗斯有一批为俄中文化交流架桥的人，从比丘林、瓦西里耶夫到阿列克谢耶夫，再到孟列夫、李福清，薪火相传，代代不断。同样，我们中国也有一批为中俄文化交流架桥铺路的人，从鲁迅、巴金到戈宝权、查良铮，再到高莽、草婴，他们是众多架桥铺路者的代表。参与本书翻译的群体，甘愿效法前贤，为文化交流架桥铺路尽心尽力。

心有所感，写成了一首理性多于诗意的诗《有人说……》，权且用它作为这篇译后记的结束语吧：

有人说："文学翻译，
是吃力不讨好的劳动，
译得好，光荣归于原作，
译不好，自己招惹骂名……"

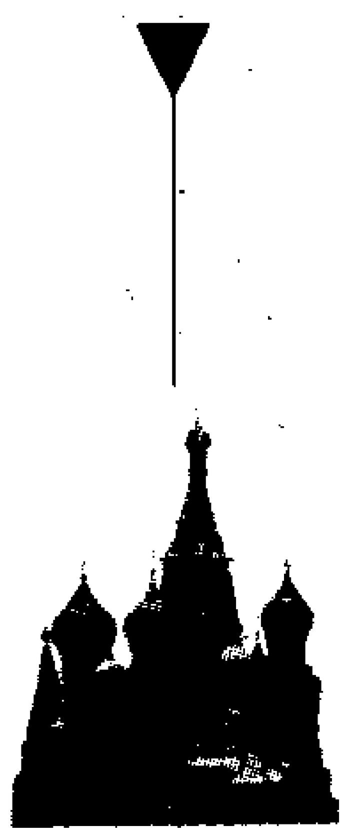
可真正的译家不重名声，
他们甘愿做架桥铺路工，
陪外来作家过桥，排除障碍，
伴读者出国远行，一路畅通……

译著，是修桥铺路的基石，

流血流汗，只要桥宽路平，
广交朋友，心里高兴，
任人褒贬，平静从容。

依照惯例，还要说几句既是客套也是发自真心的话：由于水平所限，时间匆促，译本难免存在疏漏和误译之处，诚恳期待专家和读者批评指正。

2006 年 4 月 22—23 日，于南开园龙兴里



［Ｇｅｎｅｒａｌ　Ｉｎｆｏｒｍａｔｉｏｎ］
书名＝俄罗斯白银时代文学史　１８９０年代－１９２０年代初　四
作者＝俄罗斯科学院高尔基世界文学研究所集体编
页数＝３９０
ＳＳ号＝11806030
出版日期＝２００６．９